



UFS – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PPGCINE – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA

ANDRÉ LUIS PEREIRA OLIVEIRA

PREVIDÊNCIA: DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS.
A PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS PELO PODER PÚBLICO E A
PREVALÊNCIA DA NARRATIVA VOLTADA AO BINÔMIO PROBLEMA/SOLUÇÃO

Aracaju – SE

2019



UFS – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PPGCINE – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA

ANDRÉ LUIS PEREIRA OLIVEIRA

PREVIDÊNCIA: DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS
A PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS PELO PODER PÚBLICO E A
PREVALÊNCIA DA NARRATIVA VOLTADA AO BINÔMIO PROBLEMA/SOLUÇÃO

Material apresentado ao PPGCINE (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema) da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para fins de obtenção do título de Mestre em Cinema, realizado sob a orientação da Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França.

Aracaju – SE

2019

Ata de Aprovação da Dissertação

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter garantido minha saúde física e mental durante essa longa jornada.

À Universidade Federal de Sergipe, em especial ao valoroso PPGCINE, cujo corpo docente enriqueceu meus conhecimentos, a coordenação iluminou meus caminhos e a secretaria me propiciou todo o suporte necessário para a conclusão desta dissertação.

À minha orientadora e sempre entusiasta, Dra. Lilian França, por não ter me deixado fraquejar em nenhum momento, por ter sido mentora, parceira e amiga em todas as horas, tendo sido fundamental na consolidação e finalização desta obra.

À minha esposa pelo amor, incentivo e compreensão, sempre incondicionais.

Enfim, a todos que, mesmo de forma inconsciente, torceram por esse final feliz.

“Numa democracia, o direito à informação é essencial. Tanto o direito de produzir e difundir informação como o direito de receber e ter acesso à informação. Isso se chama isegoria, palavra criada pelos inventores da democracia, os gregos, significando o direito de emitir em público uma opinião para ser discutida e votada, assim como o direito de receber uma opinião para avaliá-la, aceitá-la ou rejeitá-la.”
(Marilena Chauí, em entrevista ao *site* Carta Maior em 19/11/2010)

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo verificar a prevalência da narrativa baseada no binômio problema/solução na série documental *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, produzida pela TV Câmara, em 2017. A base teórica apoia-se na obra da *Escola Documentarista Britânica*, em particular nos estudos do escocês John Grierson (1966), que via no documentário também a oportunidade para mudar o modo de vida de uma comunidade, posto que o considerava portador de funções sociais e educativas e, ainda, na tipologia proposta por Nichols (2007) para os diferentes tipos de documentário: Poético, Observativo, Participativo, Reflexivo, Performativo e Expositivo. Para analisar a série foi utilizado o método de análise fílmica da imagem e do som proposto por Penafria (2009). Os procedimentos envolveram a análise interna e a análise externa do filme. Para a análise interna foi estabelecimento prévio de um critério de seleção de fotogramas pelo processo de decupagem do filme. O critério adotado para a decupagem dos três episódios da série foi identificação de Fotogramas Problema (FP) e Fotogramas Solução (FS). A seleção resultou em quatro fotogramas problemas e 25 fotogramas solução. Os resultados obtidos indicam tratar-se de uma série que segue o modelo expositivo e que se confirma a hipótese de prevalência da narrativa baseada no binômio problema/solução. Entretanto, a série de minidocumentários analisada aponta antes para uma obra de *marketing* político do que para um documentário nos moldes originariamente propostos por Grierson, em função do complexo contexto de tramitação do projeto de reforma da previdência no país.

Palavras-chave: Documentário. Previdência. Poder Público. Análise Fílmica.

Interdisciplinaridade.

Abstract

This dissertation aims to verify the prevalence of the narrative based on the problem/solution binomial in the documentary series *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, produced by TV Câmara in 2017. The theoretical basis is based on the work of the British Documentary School, in particular in the studies of the scottish John Grierson (1966). Grierson saw in the documentary also the opportunity to change the way of life of a community, considering that he carried social and educational functions. The theoretical basis is based also in the typology proposed by Nichols (2007) for the different types of documentary: Poetic, Observative, Participatory, Reflective, Performing and Expository. To analyze the series was used the method of filmic analysis of image and sound proposed by Penafria (2009). The procedures involved internal analysis and external analysis of the film. For internal analysis, the film decouping process previously established a frame selection criterion. The criterion adopted for the decoupage of the three episodes of the series was identification of Problem Frames (PF) and Solution Frames (SF). The selection resulted in four problem frames and 25 solution frames. The results indicate that this is a series that follows the expository model and confirms the hypothesis of prevalence of the narrative based on the problem/ solution binomial. However, the series of mini documentaries analyzed points rather to a work of political marketing than to a documentary in the form originally proposed by Grierson, due to the complex context of the pension reform project in the country.

Key-words: Documentary. Social security. Public Power. Film analysis. Interdisciplinarity.

Lista de Figuras

Figura 1- Print de Chuva (1929) em que a tomada dos canais se Amsterdã se assemelha a uma pintura ou fotografia artística.....	26
Figura 2 - Print de Chuva (1929) em que a tomada enfatiza o efeito visual que água da chuva promove quando em contato com as galerias fluviais.....	26
Figura 3- Print de Les raquetteurs (1958), em que a tomada longa reflete a duração real da corrida.....	27
Figura 4-Print de Les raquetteurs (1958). Cineasta invisível e não-participante da cena.....	28
Figura 5-Print do documentário Kurt e Coutney, (1998), em que o cineasta tem ingerência direta na representação.....	29
Figura 6- Print do documentário Kurt e Coutney, (1998), em que o comportamento do ator social é influenciado pela postura do cineasta.....	29
Figura 7-Print de cena que mostra uma profissional manuseando um rolo do filme.....	30
Figura 8- Print de cena em que a tomada demonstra a seleção/manipulação dos negativos....	30
Figura 9- Print da cena que mostra a imagem em movimento, nos moldes construídos pela profissional.....	31
Figura 10- Tomada em profundidade do local onde funcionavam os campos de concentração.....	32
Figura 11- Tomada demonstrando a imponentia das forças armadas nazistas.....	32
Figura 12- Registro de várias pessoas no campo de concentração, dividindo um pequeno prato de comida.....	32
Figura 13– Print de tweet com a hashtag #previdência.....	40
Figura 14– Print de tweet com a hashtag #AposentadoriaDigna.....	40
Figura 15– Print de conta de Twitter que apoia as medidas propostas pelo Governo Federal..	41
Figura 16– Print de card do Instagram contrário às medidas propostas pelo Governo Federal.....	41
Figura 17– Print de card do Instagram favorável às medidas propostas pelo Governo Federal.....	42
Figura 18– Print de post do Facebook comemorando a aprovação na CCJ.....	42
Figura 19– Print da tela de abertura do 1º. Episódio da série Previdência: de onde viemos, para onde vamos.....	43
Figura 20 – Print da tela de abertura da Home Page da TV Câmara.....	48
Figura 21– Print da tela de abertura da conta de Twitter da TV Câmara.....	48
Figura 22 - Print da tela de abertura da página da TV Câmara no Facebook.....	48
Figura 23– Print da tela de abertura da página de Documentários da TV Câmara.....	50
Figura 24– Ilustração utilizada no 1º. Episódio.....	53
Figura 25– Print de fotografia utilizada no 1º. Episódio.....	54
Figura 26– Exemplo de concepção da Identidade Visual da série.....	54
Figura 27– Aplicação da Identidade Visual da série em dois frames.....	55
Figura 28- FP(1) – Print da tela de abertura da série mostrando o tema central do filme.....	61
Figura 29- FS(1) – Print da tela com explicação de especialista sobre a Lei Eloy Chaves, 1923, como solução para problemas previdenciários da época.....	62
Figura 30- FP(2) – Print da tela com explicação de especialista sobre o aumento no número de segurados.....	63
Figura 31- FS(2) – Print da tela com explicação de especialista sobre a criação dos IAPs.....	63
Figura 32- FS(3) – Print da tela com explicação de especialista sobre a unificação das caixas de previdência.....	64
Figura 33- FS(4) – Print da tela com explicação de especialista sobre a unificação das caixas	

de previdência.....	64
Figura 34- FS(5) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Computadores).....	65
Figura 35- FS(6) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Pesquisa e Ensino Médico).....	65
Figura 36- FS(7) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Mulher).....	66
Figura 37- FS(8) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Infância).....	66
Figura 38- FS(9) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Velhice).....	67
Figura 39- FS(10) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento ao Deficiente).....	67
Figura 40- FS(11) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Reabilitação Profissional).....	67
Figura 41- FS(12) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Reabilitação Profissional).....	68
Figura 42- FS(13) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência.....	68
Figura 43- FS(14) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Complementação Alimentar).....	69
Figura 44- FS(15) – Print da tela que mostra a modernização da Previdência (Creche).....	69
Figura 45- FP(3) – Print da tela que mostra a precarização do atendimento.....	70
Figura 46- FS(16) – A “voz da autoridade” – Leonardo Rolim (Consultor Legislativo da Câmara dos Deputados), Marcelo Abi-Ramia (Secretário de Previdência Social do Ministério da Fazenda), Baldur Schubert (Representante da OISS), Diana Vaz de Lima (Professora de Contabilidade da UNB), José Matias (Professor de Administração Pública da UNB) e Floriano Martins de Sá Neto (Vice-Diretor de Política de Classe da ANFIP).....	71
Figura 47 - FS(16) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência.....	71
Figura 48- FS(17) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Pedágio/Regra de Transição).....	72
Figura 49- FS(18) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Percentual do Benefício).....	72
Figura 50- FS(19) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Funcionários Públicos).....	72
Figura 51- FS(20) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Pensões por Morte).....	73
Figura 52- FS(21) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência.....	73
Figura 53- FS(22) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência.....	73
Figura 54- FS(23) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência.....	74
Figura 55- FS(24) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência.....	74
Figura 56- FP(4) – Print da tela que mostra os dois polos da discussão: Superávit ou Déficit?.....	75
Figura 57- Print de imagens com exemplos de Plano Médio.....	79
Figura 58- Print da tela que marca o início da Cena Principal – primeira imagem.....	83
Figura 59 – Print da tela - Cena Principal – segunda imagem.....	83
Figura 60- Print da tela - Cena Principal – terceira imagem.....	83
Figura 61- Print da tela - Cena Principal – quarta imagem.....	84
Figura 62- Print da tela - Cena Principal – quinta imagem.....	84
Figura 63- Print da tela - Cena Principal – sexta imagem.....	84

Figura 64- Print da tela - Cena Principal – sétima imagem.....	85
Figura 65- Print da tela - Cena Principal – oitava imagem.....	85
Figura 66- Print da tela - Cena Principal – nona imagem.....	85
Figura 67- Print da tela - Cena Principal – décima imagem.....	86
Figura 68- Print da tela - Cena Principal – décima primeira imagem.....	86
Figura 69 - Print da tela - Cena Principal – décima segunda e última imagem.....	86

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Fotogramas Problema e Fotogramas Solução selecionados para a análise.....	77
--	----

Lista de Quadros

Quadro 1 – Os tipos de documentário segundo Nichols (2007), suas características e deficiências.....	53
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: O DOCUMENTÁRIO NA ÓTICA DE JOHN GRIERSON E BILL NICHOLS	17
1.1 A Escola Documentarista Britânica e a atuação de John Grierson	17
1.2 Tipos de documentário segundo Bill Nichols	26
1.2.1 Modo Poético	26
1.2.2 Modo Observativo	28
1.2.3 Modo Participativo	29
1.2.4 Modo Reflexivo	30
1.2.5 Modo Performático	32
1.2.6 Modo Expositivo	34
CAPÍTULO 2: O PODER PÚBLICO FEDERAL NO BRASIL E A PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS PELA TV CÂMARA	36
2.1 O Poder Público no Brasil, Constituição, direito de acesso à informação e dever do Poder Público de dar publicidade aos seus atos e decisões	36
2.2 A TV Câmara e a produção de documentários	48
CAPÍTULO 3: A ANÁLISE FÍLMICA DA SÉRIE <i>PREVIDÊNCIA: DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS</i>	52
3.1. Definição do objeto e da Metodologia Aplicada e análise do tipo de documentário	52
3.2 Da análise fílmica e decomposição da série de documentários intitulada <i>Previdência: de onde viemos, para onde vamos</i>	58
3.2.1 Análise Interna	58
3.2.1.1 Dinâmica da narrativa	61
3.2.1.2 Pontos de vistas: sentido visual/sonoro; sentido narrativo e sentido ideológico	79
3.2.2 Análise Externa	88
CONSIDERAÇÕES	91
REFERÊNCIAS	94
APÊNDICE – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE	99

INTRODUÇÃO

A escolha do tema desta dissertação vincula-se tanto à minha formação, na área de Direito, quanto ao perfil do Mestrado Interdisciplinar em Cinema oferecido pela Universidade Federal de Sergipe, através do PPGCINE.

O contexto em que foi realizada esta pesquisa, levou a seleção de um objeto de estudos bem atual, a análise de uma minissérie documental produzida pela TV Câmara com o tema: previdência social, tema que tramitava na pauta do Congresso Nacional.

Esse contexto fez com que a série ganhasse significância, fato que foi reforçado após ter assistido aos três episódios, o que me levou a formular uma hipótese de imediato: o modelo secular proposto por John Grierson, apoiado na narrativa baseada no binômio problema/solução, ainda vigoraria, mesmo com as inúmeras possibilidades de produção documental da atualidade.

Evidenciou-se, ainda, o tipo expositivo do documentário, nos moldes propostos por Bill Nichols (2007), oferecendo indícios de que a produção documental feita pelo poder público no Brasil, aqui representado pela TV Câmara, valia-se desses princípios básicos para apresentar a proposta do Governo para a população.

A partir daí a dissertação que aqui se encontra foi sendo estruturada, buscando verificar em que medida a hipótese da prevalência do modelo de fato se confirmaria.

No que se refere à potencialidade informativa, o que se convencionou denominar de filme documentário ganha relevo, uma vez que se propõe a apresentar recortes do mundo real, comunicando-se com o espectador através de histórias calcadas na realidade, vivenciadas no cotidiano por pessoas comuns, que, em tal modalidade fílmica, por regra geral, substituem os atores profissionais como personagens (PENAFRIA, 1999).

O escocês John Grierson (1898-1972), com formação em Filosofia e Literatura, fortemente impulsionado pelas preocupações sociais, foi um dos principais idealizadores do movimento do filme documentário, desenvolvido a partir de 1927.

Grierson defendia que o Cinema poderia gerar uma poderosa ferramenta a serviço da sociedade, cujas atribuições basilares deveriam ser a orientação e o esclarecimento sobre a complexidade do mundo moderno, as implicações políticas e a evolução tecnológica (DARIN, 2006).

Um dos aspectos importantes definidos por Grierson foi o de que o documentário deveria apontar problemas e soluções, que poderiam ajudar a mudar a realidade¹ de um determinado contexto.

As premissas de Grierson devem-se fundamentalmente à sua viagem de estudos nos EUA, quando se dedicou a examinar a opinião pública no âmbito de uma sociedade de massa e teve contato com teóricos da comunicação, a exemplo de Walter Lippmann. Grierson também dirigiu o *National Film Board*, no Canadá e trabalhou com Robert Flaherty em *Industrial Britain* (1933). Entretanto, a sua perspectiva pragmática contrapunha-se à perspectiva idealista de Flaherty.

Desse contexto surgiu a “visão griersoniana”, fundada na capacidade social e educativa do documentário, em sua possibilidade de funcionar como ferramenta capaz de informar o povo, promover a sua cidadania e o livre arbítrio.

Décadas de mudanças conceituais e de avanços tecnológicos se passaram e o fato é que, atualmente, o direcionamento estabelecido por Grierson não abarca os objetivos e problemáticas traçados pela diversidade de documentaristas e suas diferentes propostas em termos de estética documentais (CARROLL, 1997), mas não há como se perder de vista que as premissas norteadoras do documentário concebido por Grierson ainda podem ser identificadas em filmes cujo objetivo primário seja informar e educar a sociedade (DA-RIN, 2006), ou no seu limite oposto, serem empregadas para manipular pessoas.

Neste panorama, o presente trabalho se propõe, num primeiro momento, a apresentar uma breve revisão do conceito de documentário atrelado inicialmente à *Escola Documentarística Britânica*, no sentido de elencar seus recursos estéticos e suas premissas idealizadas principalmente por John Grierson, bem como a tipologia criada por Bill Nicholls (2007) para os diferentes tipos de documentário, com especial enfoque para o expositivo.

A segunda parte da pesquisa procura recuperar o contexto de produção de documentários pelo poder público federal no Brasil através da produção da TV Câmara, vinculada ao Governo Federal.

A terceira e última parte do estudo compreende a análise filmica propriamente dita, que foi realizada através da decomposição de uma série de mini documentários produzida pelo poder público federal, com o intuito não só de identificar como e o quanto eles ainda utilizam das premissas e dos elementos estilísticos da *Escola Documentarista Britânica*, como

¹O conceito de realidade, naquele momento, era tomado como sinônimo de atualidade. Para um maior detalhamento ver Grierson (1966), Penafria (2004), Nichols (2007) e Colucci (2007), entre outros.

também de verificar se o documentário expositivo, na classificação de Nichols (2007), foi de fato utilizado na série em tela e se o binômio problema/solução aparece na estrutura narrativa, permitindo, dessa forma, orientar e esclarecer a sociedade, mostrando a problemática de se propalar premissas que exteriorizem ideias preconcebidas ou concepções de grupos isolados investidos no poder.

Quando, durante a presente pesquisa, aparecer o conceito de poder, este refere-se ao poder público federal no Brasil, que foi o responsável pela realização dos documentários aqui analisados e, conseqüentemente, à Teoria dos Três Poderes, formulada por Montesquieu, e que se encontra na base na maioria dos estados democráticos ocidentais, entre eles o Brasil.

Para tanto, o presente estudo articula-se em torno do seguinte objetivo geral: Avaliar, através da análise fílmica da imagem e do som, nos termos propostos por Penafria (2009), se existe a prevalência do binômio problema/solução na série de minidocumentários produzida pelo poder público federal, *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*.

Os objetivos específicos foram assim formulados: Discutir o conceito de documentário na ótica de Jonh Grierson e Bill Nichols; Verificar o modo de funcionamento da TV Câmara, em especial do Núcleo de Documentários; Realizar uma análise fílmica da série de documentários: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*; Verificar se a série examinada pode, de fato, ser classificada como documental ou se a mesma se enquadra no campo do *marketing* político.

Por tratar-se de uma pesquisa aplicada, exploratória, de abordagem qualitativa, foram adotados dois tipos de procedimento: revisão de literatura e análise fílmica (PRODANOV, 2013).

A amostra será composta, como foi acima mencionado, pela série de documentários *Previdência: de onde viemos para onde vamos*, produzida pela TV Câmara no ano de 2017, composta por três episódios.

De acordo com Penafria (2009, p. 1),

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre, pois, a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos.

Com base no exposto, espera-se realizar a decupagem dos documentários selecionados, obedecendo à realização de uma análise interna e uma análise externa. Na análise externa: “O analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

A análise interna, por sua vez, compreende (PENAFRIA, 2009, p. 7):

- i) Informações: Título (em português); Título original; Ano; País; Género; Duração; Ficha técnica; Sinopse; Tema(s) do filme;
- ii) Dinâmica da narrativa: a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas). Esta divisão terá de ser feita a partir de um critério previamente definido. A definição desse critério depende do próprio filme (por exemplo, decompor um filme onde o espaço é importante implica fazer uma decomposição das partes desse filme tendo em conta exteriores e interiores);
- iii) Pontos de vistas: sentido visual/sonoro; sentido narrativo e sentido ideológico;
- iv) Cena Principal do Filme: decomposição plano a plano;
- v) Conclusões: características do espaço fílmico analisado.

O emprego de tal técnica permitirá verificar em que medida a série *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* corresponde aos modelos clássicos de documentários e quais as bases da produção de documentários pelo poder público federal no Brasil na atualidade.

A dissertação estrutura-se em três capítulos, uma introdução, as considerações finais e um apêndice contendo a Ficha Técnica da série de minidocumentários aqui analisada.

O primeiro capítulo, intitulado “O documentário na ótica de John Grierson e Bill Nichols”, parte dos primórdios, com Flaherty, Vertov e *Escola Documentarista Britânica*, aqui tratada nos termos propostos por Grierson e termina com os tipos de documentário propostos por Bill Nichols (2007): poético, observativo, participativo, reflexivo, performático e expositivo.

No segundo capítulo, “O Poder Público Federal no Brasil e a produção de documentários pela TV Câmara”, apresenta o conceito de poder público no Brasil, destaca artigos da Constituição de 1988, apresenta a estrutura de produção audiovisual da TV Câmara, uma emissora institucional que se apresenta como pública (nessa pesquisa, cabe ressaltar, TV Câmara será tratada, nessa dissertação como emissora institucional que se apresenta como

emissora pública, como demonstra Anselmo (2011)) e elementos acerca da produção de documentários da TV Câmara.

A análise fílmica propriamente dita será realizada no terceiro capítulo, “A Análise fílmica da série Previdência: de onde viemos, para onde vamos”, dividido em análise interna e análise externa.

Na análise interna foram selecionados quatro fotogramas problema (FP), divididos em três grupos e 25 fotogramas solução (FS) que servem para reforçar a necessidade de reforma da previdência.

O presente estudo é, ainda, um exercício de análise fílmica, metodologia que demanda do pesquisador também um processo de invenção, já que cada filme pede uma solução diferente para permitir a sua investigação.

CAPÍTULO 1: O DOCUMENTÁRIO NA ÓTICA DE JOHN GRIERSON E BILL NICHOLS

A discussão acerca do conceito de documentário no cinema remonta às suas próprias origens, atravessando questões complexas ao longo da história do cinema.

Neste capítulo espera-se apresentar uma breve discussão acerca do conceito de documentário na ótica de dois nomes fundamentais do campo: John Grierson, considerado o “pai” da *Escola Documentarista Britânica*, e Bill Nichols, criador de uma tipologia para os diferentes tipos de documentário.

Serão apresentados, além de Grierson e Nichols, Flaherty, Vertov e, pontualmente, Jean Rouch, para mostrar as linhas centrais da discussão acerca do documentário e seu papel num primeiro momento da sua história.

1.1 A Escola Documentarista Britânica e a atuação de John Grierson

John Grierson, ao escrever uma matéria para o jornal estadunidense *The Sun*, comentando o filme *Moana*, de Robert Flaherty (1926), utilizou pela primeira vez a palavra documentário, derivada da denominação dos então filmes de viagem: “documentaire”. Nas palavras de Grierson, o termo foi assim utilizado: “[...] sendo um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios tem valor documental” (GRIERSON apud FRANCO, 2012, *online*).

O autor, dessa forma, materializou uma “primeira” distinção entre o filme de ficção e o de não-ficção, o segundo, quase sempre entendido como sinônimo de documentário.

Mesmo tendo sido considerado o pai da *Escola Documentarista Britânica*, só fez um único filme, *Drifters* (1929). Seu nome construiu-se, portanto, com base em sua atividade como produtor, tendo inclusive dirigido o *National Film Board* no Canadá. Sua visão peculiar do documentário, como portador de um papel cívico, educativo e capaz de fortalecer a cidadania, levou ao desenvolvimento da chamada “visão griersoniana”, ou seja, a que pensa o documentário em termos mais amplos.

Zoe (2008) faz uma interessante discussão acerca do papel de Grierson como documentarista e/ou como propagandista, uma vez que Grierson procurava utilizar o documentário a favor da causa pública, dificultando, dessa forma, a distinção entre os limites do documentário e do *marketing* político.

O senso comum costuma associar o nascimento do cinema ao nascimento do documentário, do filme de não-ficção, baseando-se nas primeiras imagens dos irmãos Lumière, como “A saída da fábrica” e “A chegada do trem na estação” (ambos de 1895), muitas vezes deixando de considerar a vertente mágico/fantástica de Georges Méliès, outro pioneiro no processo de criação do cinema.

A captação de cenas do cotidiano, de hábitos e costumes de diferentes povos e situações, fez com que o cinema fosse associado a um documento de identidade, uma visão fiel do que acontecia diante daquelas câmeras.

O termo documentário ganha força com os trabalhos do polonês Dziga Vertov e seus preceitos de um cinema-verdade (*kino-pravda*), desenvolvidos na Rússia, fazendo a câmera assumir a tarefa de retratar o mundo de modo mais objetivo do que o próprio olho humano, como em “O homem da Câmera”, 1929, por ele dirigido.

O filme de Vertov representou um exercício pioneiro, complexo e que demanda uma análise mais acurada, e pode ser descrito como um “[...] filme lúdico é ao mesmo tempo um documentário de um dia na vida da União Soviética, um documentário das filmagens do dito documentário e uma representação de uma audiência assistindo ao filme”. No trabalho de Vertov, até a edição do filme é documentada e, ainda, “Muitas vezes vemos o cinegrafista que supostamente está fazendo o filme, mas raramente, ou nunca, vemos qualquer uma das filmagens que ele parece estar no ato de filmar!” (DAVIS, 2018, *online*)².

No início do século XX as teorias de Vertov difundem-se e reformam a relação entre o cinema e a exposição da realidade. No que diz respeito ao “O homem e a câmera”, Felipe (2018, p. 109), pondera que: “Em relação a esse trabalho de Vertov, pode-se dizer que é um filme que tem o registro do mundo histórico constituído por uma paleta de movimentos e angulações, efeitos e construções, documentação e reflexão bastante singulares, o tempo todo acompanhado por um vetor reflexivo sobre o seu próprio fazer cinematográfico”.

Portanto, Felipe (2018, p. 109) ressalta que não basta ver uma cidade amanhecendo e, freneticamente, desenvolver-se no decorrer das horas e do dia, mas é necessário simultaneamente acompanhar “[...] o homem com a sua câmera, percorrendo, feito um caçador de imagens, as ruas e as calçadas, os becos e as estradas, os carros, as locomotivas e as indústrias, os homens, as mulheres e as crianças. Um homem que, também, percorre um

²No original: “This playful film is at once a documentary of a day in the life of the Soviet Union, a documentary of the filming of said documentary, and a depiction of an audience watching the film. Even the editing of the film is documented. We often see the cameraman who is purportedly making the film, but we rarely, if ever, see any of the footage he seems to be in the act of shooting!” (DAVIS, 2018, *online*).

filme em desenvolvimento, sendo realizado por sua câmera e manipulado na mesa de montagem. O que vemos é uma composição em abismo”.

No que diz respeito a um pensamento em torno do conceito de documentário, cabe ressaltar com o autor: “Assim, o registro vertoviano não é apenas o protótipo de um novo modo documentário, nem o amadurecimento de uma instituição estatal, mas o que, de fato, é a essência do ‘tratamento criativo da realidade’ – na perspectiva griersoniana” (FELIPE, 2018, p. 111).

Nesse contexto, Robert Flaherty, em geral imediatamente associado ao seu primeiro filme, “*Nanook of the North*” (1922), que pretendia documentar a vida dos Inuit (uma nação indígena esquimó que habita as regiões árticas do Canadá, do Alasca e da Groenlândia), impressiona o mundo com um universo então desconhecido da maioria.

Segundo Felipe (2018, p. 109), a partir de um personagem no seu mundo histórico, Flaherty encena para a câmera o cotidiano do povo esquimó: “as relações de trabalho (nos segmentos de caça a foca e a morsa gigantes), de sobrevivência (nos segmentos da pesca sobre os blocos de gelo e, desesperadamente, com Nanook separando os cães selvagens de apoio) e familiares (nos segmentos em que ele ensina o filho a lançar flecha, dorme com suas mulheres e filhos no Iglu e guia-os pelas geleiras adentro)”.

A experiência de Flaherty, complexa, demandando refilmagem de cenas e, em certa medida, produção de outras, apontou para o acirramento de uma primeira questão relativa à produção documental que perdura até nossos dias: até que ponto o documentário é marcado pelo compromisso com a exposição da realidade?

Essa pergunta vem sendo refeita ao longo da história, abrindo um polêmico debate que sempre esbarra no fato de que o senso comum considera que o documentário é um retrato da realidade e, portanto, mantém-se neutro e fiel ao que encontra em seu “campo” de filmagem. Mesmo que a discussão teórica apresente todas as questões que inviabilizam tal premissa e mesmo que a história conte como os documentários são feitos e a sua carga de ficção, o público dificilmente se dá conta desse fato.

Aliás, Penafria (2004, p. 4) propõe que ultrapassemos a busca de definições para o documentário, já que ao fazê-lo estamos pensando nele como um gênero: “Entendemos que o documentário não é tanto um gênero, mas mais um projecto de cinema. Os filmes que se designam de documentário conterão em si um projecto de cinema que permite pensá-los em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo em que vivemos”.

A década de 1930, marca o início dos estudos da *Escola Documentarista Britânica*, fundada por John Grierson, que avança tanto na teoria quanto na prática desenvolvidas por Flaherty e Vertov. Silvio Da-rin (2006), em seu livro “Espelho Partido”, afirma ser de Grierson o mérito de ter vislumbrado que o Cinema, com seus padrões dramáticos e o fascínio que exerce sobre as plateias, poderia gerar uma ferramenta apta a orientar e educar a sociedade de massa emergente num momento da história, no qual a população era, em certa medida, desprovida de informações e esclarecimentos sobre a complexidade do mundo moderno, das implicações políticas e da forte evolução tecnológica.

Mas a fala de Grierson se deve principalmente à sua experiência nos EUA, momento em que percebeu as diferentes possibilidades de uso do cinema, em virtude de uma bolsa recebida da *Fundação Rockefeller*, para estudar, inicialmente a imigração e seus efeitos sobre os EUA. O tema de sua pesquisa, entretanto, acabou sendo transferido para o campo de estudos da mídia de massa, particularmente, os mecanismos de funcionamento da opinião pública, como parte de seus estudos, após ter obtido o Mestrado em Filosofia e Literatura na Universidade de Glasgow e ensinado um ano da Universidade de Durham.

A viagem para os EUA foi decisiva para Grierson, assim como o contato com um dos mais importantes teóricos da comunicação, Water Lippmann. Estudioso da *mass communication*, Lippmann era cético com relação a sobrevivência dos valores democráticos numa sociedade de massa. Segundo Zoe (2008), Grierson não aderiu ao ceticismo de Lippmann, ao contrário, buscou desenvolver um meio de oferecer ao povo um conjunto de informações capazes de permitir a eles o livre arbítrio. O documentário seria esse meio principal.

Outra diferença se deu quando Grierson trabalhou com Robert Flaherty, que realizava o filme *Industrial Britain* (1933). O filme foi um sucesso, mas Grierson não concordava com a visão idealista de Flaherty sobre o documentário, uma vez que a mesma se contrapunha à sua visão pragmática (ZOE, 2008).

Grierson, ainda, definia o documentário como o “tratamento criativo da realidade”, ou seja, um filme que parte da realidade e a problematiza, tendo como objetivo explicar, comentar e, mesmo, transformar a realidade. Grierson não queria ficar reduzido a utilização do documentário como descrição da realidade do mundo natural, mas fazer com que este passasse por arranjos e rearranjos que levassem a uma remodelação criativa. Isso seria a função social e educativa do documentário, seu caráter pragmático e transformador.

Cabe ressaltar que foi nessa mesma década, de 1930, que a chegada do som no cinema³ aumentava a sensação de verossimilhança, ou, ao menos, aproxima a película do universo real, intensificando as discussões acerca do papel do documentário.

A inserção do som, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 409), é tão flexível que pode ter um alcance tão amplo quanto outras técnicas cinematográficas, ou seja, tanto os aspectos visuais quanto os sonoros implicam na noção de realidade oferecida pelo documentário.

A esse respeito pontua Nichols (2007, p. 30) que os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico, ou seja, “[...] significam ou representam os pontos de vista, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões”. Entretanto não existe uma única fórmula para a utilização de tais representações: “O quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário” (2007, p. 30).

Grierson diferenciou o impacto da introdução do som no cinema de ficção e de não-ficção, ressaltando que a influência do som no documentário foi um processo bem mais complexo.

Para marcar dois aspectos centrais para a *Escola Documentarista Britânica* é importante citar mais uma vez a importância dos estudos de Grierson nos EUA, quando pode compreender o papel do cinema na formação da opinião pública, o que o levou a pensar num cinema que, ao contrário, se voltasse para a cidadania, a importância da evolução tecnológica – som, formas de montagem, câmeras e revelação.

Manuela Penafria (2004), por sua vez, destaca que o autor escocês, ao contrário de Robert Flaherty, defendia que o documentário deveria abordar os problemas sociais e econômicos e a solução para esses mesmos problemas.

A citada autora salienta que, embora admirador de Flaherty, Grierson questionou os seus filmes por não apresentarem soluções para os problemas dos povos que filmava. Ou seja, Grierson identificou no documentário princípios e particularidades que lhe permitiram explorá-lo como um instrumento de utilidade pública e é justamente essa perspectiva que se gostaria de encontrar num documentário realizado pelo poder público na atualidade, muito embora isso dificilmente ocorra.

³ O primeiro filme falado foi "O Cantor de Jazz" (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, 1927.

Maria Beatriz Colucci (2007) assevera que, na ótica de Grierson, impunha-se ao documentário uma função educativa e social⁴, razão pela qual ele poderia ser precipuamente definido como “um tratamento criativo da realidade”, conforme postulado em seus textos reunidos em *First Principles of Documentary* (1966).

Os princípios do documentário, para Grierson (1966) foram assim formulados:

(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema de se locomover, de observar e selecionar a partir da própria vida, pode ser explorada em uma nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram em grande parte essa possibilidade de abrir a tela no mundo real. Eles fotografam histórias agitadas contra fundos artificiais. O documentário iria fotografar a cena viva e a história viva. (2) Acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são guias melhores para uma interpretação de tela do mundo moderno. Eles dão ao cinema um maior fundo de material. Eles dão poder a mais de um milhão e uma imagens. Eles lhe dão poder de interpretação sobre acontecimentos mais complexos e surpreendentes no mundo real do que a mente do estúdio pode conjurar ou o maquinista do estúdio recriar. (3) Acreditamos que os materiais e as histórias assim tiradas da matéria-prima podem ser mais sutis (mais reais no sentido filosófico) do que o artigo representado. Gesto espontâneo tem um valor especial na tela. (GRIERSON, 1966, p. 146-147)⁵.

O autor assinala que “o cinema tem uma capacidade sensacional de melhorar o movimento que a tradição formou ou o tempo desgastou suavemente” (GRIERSON, 1966, p. 146-147) e que o documentário pode alcançar uma intimidade de conhecimento impossível em outros gêneros cinematográficos.

Colucci (2007) pontua, ainda, que tal visão formou uma grande geração de documentaristas que seguiram um modelo clássico de produção e marcou toda a realização de documentários até a primeira metade do Século XX, podendo-se dizer, inclusive, que ainda hoje segue conformando muitas produções, principalmente os jornalísticos destinados à televisão.

A relação de Grierson com o jornalismo se deu após, nos Estados Unidos, entrar em contato com as inovações de William Randolph Hearst, “jornalista que inspirou Orson Welles

⁴Acerca da função educativa e social do documentário, embora não explícito por Grierson, é possível notar um vínculo com o pensamento dos Enciclopedistas (séc. XVIII), em especial com as premissas de Diderot e D'Alembert.

⁵No original: “(1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio machanician recreate. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actors. (...).” (GRIERSON, 1966, 146-147).

a criação de Cidadão Kane” (FRANCO, 2012, *online*).

No que tange à realização, podem ser associados à Escola Britânica as seguintes produções⁶:

- 1929 - *Drifters* – John Grierson
- 1931 – *Industrial Brain* - Roberty Flaherty
- 1934/35 – *Man od Aran* – Roberty Flaherty
- 1934/35 – *The Face of Britain* – Paul Rotha
- 1936 – *Coal Face* - Alberto Cavalcanti
- 1936 – *Night Mail* – Basil Wright e Harry Watt
- 1937 – *We live in two woods* – Alberto Cavalcanti
- 1938 – *North Sea* – Harry Watt

Em *Drifters* (1929), por exemplo, de John Grierson, que conta a história da pesca de arenque no mar do norte por pescadores britânicos, é possível verificar a grande preocupação com a exposição clara do tema que será apresentado: uma tomada em *close* de uma imensidão de peixes capturados dá uma inequívoca ideia da grandiosa dimensão dos resultados da pesca de arenque no Mar do Norte; a presença de legendas inseridas em cartazes descrevendo a situação; tomadas para reforçar mensagens pré-concebidas; o uso de sequências lógicas e praticamente perfeitas de ações em cadeia, ou seja, as imagens deveriam ser insuscetíveis a erros.

Ramos (2012) acentua que a *Escola Documentarista Britânica*, em especial com Grierson e Rotha, foi determinante para o estabelecimento de uma práxis documentária, fixando formas e justificativas para sua intervenção no mundo, e determinando uma ética documentária, orientando os objetivos e os valores do fazer documentário com regras bastante claras.

Paul Rotha, crítico de cinema, historiador e documentarista, enunciava o surgimento dos filmes sinfonia, também chamados de “realismo continental” com forte apelo para as características plásticas da imagem e da montagem. Para Rotha, esse desejo de experimentação afastava estes filmes da tradição dos *travelogues* e dos filmes etnográficos que exploravam os povos e lugares exóticos (RAMOS, 2012).

Rotha (1967) afirmava que o documentário havia deixado o campo da ficção para encontrar campos mais amplos da realidade e a espontaneidade do comportamento natural foi reconhecida como uma qualidade cinematográfica. Para o autor, o som deve ser usado de

⁶ De acordo com Franco (2012).

maneira criativa e não reprodutiva. Essa atitude é, obviamente, a base técnica do documentário para Rotha.

Por seu turno, Noël Carroll (1997) faz questão de frisar que nos tempos atuais o modelo de documentário concebido por Grierson não é capaz de abranger toda a gama de objetivos intentados pelos documentaristas tanto de outrora como contemporâneos.

Mas Silvio Da-Rin (2006) faz a ressalva de que as premissas do documentário Griersoniano continuam e continuarão servindo de base sempre que se buscar, através do Cinema, informar e conscientizar a sociedade.

Como exemplares de documentários hodiernamente produzidos pelo poder público sob o modelo griersoniano, têm-se a série produzida pela TV Câmara, com direção de Marcyia Reis e produção de Johnathan Cornelio e Pedro Henrique Sassi (2017), intitulada *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, que se vale de minidocumentários com animações, entrevistas, depoimentos, dados estatísticos e informações com o fito de compreender o panorama atual da Previdência Social no Brasil, traçando um histórico do passado e uma projeção para o futuro (TV CÂMARA, 2017).

Entretanto, como assinalado por Bill Nichols (2007), por mais que o protótipo de documentário com forte tendência conscientizadora idealizado por John Grierson tenha deixado um legado, que, manipulado com a inventividade e sensibilidade Alberto Cavalcanti, Basil Wright ou Humphrey Jennings, pode se tornar ainda mais grandioso, o fato é que, não raramente, o ideário *griersoniano*, vai se transformando numa ferramenta de tedioso didatismo, buscando antes o reforço de pontos de vista do que o estabelecimento do diálogo com o espectador.

Como já asseverado anteriormente, o direcionamento estabelecido por Grierson não é capaz de abarcar os objetivos e problemáticas traçados pela imensidão de documentaristas e suas diferentes propostas em termos de estética e narrativa documentais (CARROLL, 1997).

As ideias de Flaherty e Vertov e, em parte, de Grierson, serão, mais tarde, nas décadas de 1950 e 1960, reelaboradas na forma de *free cinema*, *cinéma vérité*, *direct cinema*, *candid eye*, tendo em Jean Rouch a vertente mais expressiva, com seu *cinéma vérité*, que, segundo Freire (2006), agrega às questões centrais do documentário, a presença do sujeito, do outro.

Para Freire (2006, p. 57) “Jean Rouch considerava que para registrar as coisas do mundo em imagens em movimento fazia-se necessário reatar com Muybridge e Marey, para quem o cinema era, antes de mais nada, um instrumento científico”, mas, ao se deparar com a

necessidade de incluir entrevistas, narrativas e a participação do sujeito, vê no documentário a necessidade de uma certa dose de improvisação, que transformaria a verdade, tema basilar na conceituação de documentário, ou seja, segundo Chris Marker: “[...] talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho” (MARKER apud FREIRE, 2006, p. 62).

Nichols (2007) salienta que cada documentário tem sua própria voz, “como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora”.

Penafria (1999) destaca ainda que os modos de representação do documentário, ao passar dos anos, mudam por razões da mais variada natureza, a exemplo de questões econômicas, sociais, políticas, e recursos tecnológicos disponíveis. Ela reforça que permanece tão somente a preocupação do documentarista de encontrar a forma adequada para apresentar determinado conteúdo. Em outro ensaio, a autora complementa a assertiva ao consignar que “a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação” (PENAFRIA, 2006, p. 209).

E é justamente esta ética da representação que, segundo Nichols (2007, p. 136), justifica a evolução e a diversidade das formas de representação do filme documental: “Até certo ponto, cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio” e também do aporte de novas tecnologias. O modo observativo, por exemplo, surge, em parte, “[...] da disponibilidade de câmeras portáteis de 16mm e gravadores magnéticos nos anos 60. De repente, o documentário poético parecia abstrato demais, e o documentário expositivo, didático demais, pois provou-se possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção” (NICHOLS, 2007, p. 136).

Ao longo da história, entretanto, mesmo com mudanças de cenário e novas tecnologias, percebe-se a prevalência do documentário expositivo e de seu didatismo que, se não permitir o contraditório, pode ser usado para a manipulação ou torna-se por demais tedioso.

É importante considerar que a tipologia proposta por Nichols (2007) reúne tipos de diferentes contextos: o poético e o expositivo datam da década de 1920; o observativo e o participativo de 1960 e o reflexivo e o performático de 1980. Nesse período o

desenvolvimento tecnológico foi imenso, logo, é importante ressaltar que essa classificação leva em conta os equipamentos, materiais, técnicas e tecnologia, assim, o documentário performático não seria possível com os equipamentos existentes no início do século XX.

Para o desenvolvimento desta obra, em que pese haver outras classificações igualmente abalizadas, adotaremos os subgêneros do documentário concebidos por Nichols (2007), quais sejam: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático, brevemente apresentados a seguir.

1.2 Tipos de documentário segundo Bill Nichols

Ao longo do presente capítulo serão apresentados os tipos de documentários propostos por Nichols (2007), para a exemplificação optou-se por utilização de documentários internacionais já classificados em cada uma das categorias ao invés de buscar documentários brasileiros, o que demandaria um tempo muito maior de análise e classificação de tais documentários.

Como, de fato, o foco é mostrar que o modelo de documentário expositivo ainda é prevalente, sendo inclusive o modelo utilizado na realização dos minidocumentários em análise, optamos, nesse momento, por manter os exemplos de documentários clássicos, e num futuro próximo, na forma de um artigo, ampliar a análise para os documentários brasileiros.

1.2.1 Modo Poético

No modo de representação poética, os aspectos convencionais de montagem e continuidade e a ideia de localização específica de tempo e espaço são substituídos por associações e padrões estéticos que envolvem ritmos temporal e justaposições espaciais (NICHOLS, 2007).

Os atores sociais têm o mesmo peso e importância dos demais objetos e elementos do mundo a ser filmado. Ou seja, compõe, em pé de igualdade, a matéria-prima que o documentarista tem à sua disposição para a estruturação do filme.

Nichols (2007) salienta que o modo poético “ênfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2007, p. 138). E neste toar, o caráter explicativo é preterido, dando lugar “a uma forma de representar

a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2007, p. 138).

Para ilustrar o modo poético de representação documental, acostamos a seguir fotogramas do filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, filmado em Amsterdã, na Holanda.

A montagem do filme evidencia que as tomadas destacam aspectos artísticos da chuva. Ou seja, não são transmitidas mensagens preconcebidas ou argumentos, mas sim um sentimento ou expressões artísticas/líricas de tal fenômeno natural (Figuras 1 e 2).



Figura 1- *Print* de *Chuva* (1929) em que a tomada dos canais se Amsterdã se assemelha a uma pintura ou fotografia artística.

Fonte: *Chuva* (1929), de Joris Ivens.



Figura 2 - *Print* de *Chuva* (1929) em que a tomada enfatiza o efeito visual que água da chuva promove quando em contato com as galerias fluviais.

Fonte: *Chuva* (1929), de Joris Ivens.

1.2.2 Modo Observativo

Como o próprio nome já diz, no modo observativo, pode-se dizer que a função do documentarista é registrar as cenas à sua frente, tal qual elas são no mundo real, sem interferência. Ou seja, a janela para a realidade apresenta ao espectador o mundo como ele é, ou ao menos assim se parece.

Segundo Penafria (1999), ao valer-se do modo observativo, o documentarista não pode interferir nos acontecimentos, não está autorizado a tecer comentários, promover entrevistas ou expor legendas, tampouco poderá recorrer à reconstrução histórica dos eventos gravados.

O som existente no filme reflete as conversas, ruídos e barulhos ocorridos no momento da filmagem. Como bem destacado por Nichols (2007), “[...] o cineasta observativo adota um modo especial de presença na cena, em que parece ser invisível e não-participante”.

A mensagem do documentário observativo se fortalece pelo fato da duração real dos acontecimentos ser demonstrada no filme, sem recortes ou montagens que objetivem acelerar a passagem do tempo.

Com o intuito de ilustrar o modo poético, acostamos fotogramas do documentário canadense *Les raquetteurs* (1958), de Michel Brault e Gilles Groulx. O filme é um autêntico registro de atividades esportivas filmadas durante um inverno Quebec, Canadá (Figuras 3 e 4).



Figura 3- Print de *Les raquetteurs* (1958), em que a tomada longa reflete a duração real da corrida.

1 Fonte: *Les raquetteurs* (1958).



Figura 4-Print de *Les raquetteurs* (1958). Cineasta invisível e não-participante da cena.
Fonte: *Les raquetteurs* (1958).

1.2.3 Modo Participativo

Uma forma bastante didática de se compreender o modo de representação participativo é contrapô-lo ao modo observativo. Afinal, como bem ensina Nichols (2007, p. 153): “O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera”.

Através do documentário participativo, o espectador é apresentado a uma representação do mundo real que contou com o engajamento e, com o perdão pela redundância, com a participação direta do documentarista para o produto final que é exibido.

Por conta disso, uma ferramenta típica do modo participativo é a entrevista. Através dela são possíveis verdadeiras negociações entre o cineasta e os participantes do filme (NICHOLS, 2007).

A título de ilustração do modo de representação participativo, apresentamos fotogramas do documentário americano *Kurt e Courtney*, (1998), de Nicholas Broomfield (Figuras 5 e 6).



Figura 5-*Print* do documentário *Kurt e Coutney*, (1998), em que o cineasta tem ingerência direta na representação.

Fonte: *Kurt e Coutney*, (1998).



Figura 6- *Print* do documentário *Kurt e Coutney*, (1998), em que o comportamento do ator social é influenciado pela postura do cineasta

Fonte: *Kurt e Coutney*, (1998).

1.2.4 Modo Reflexivo

Diferente do que se observa no modo participativo, no qual as negociações do cineasta são com os atores do filme, no modo reflexivo as negociações são com quem assiste ao filme. Ou seja, em vez de se relacionar com os atores do filme, o cineasta se relaciona com os espectadores, discutindo não só o mundo histórico como também questões inerentes à própria representação. (NICHOLS, 2007).

No modo reflexivo, o enfoque abrange também o debate sobre a montagem, não estando adstrito à realidade representada. O cineasta estabelece um diálogo com o espectador no sentido de fazê-lo questionar se o documentário é de fato uma ferramenta apta a abrir uma janela fidedigna do mundo real. “O lema segundo o qual um documentário só é bom quando o seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo questiona” (NICHOLS, 2007, p. 162).

As balizas éticas são comuns às do modo participativo, mas há uma particularidade no

modo reflexivo: a ideia de que apresentar ao espectador minúcias do processo de realização do filme torna o processo ainda mais ético. Os filmes estruturados sob o modo reflexivo buscam ampliar a consciência sobre problemas da representação, assim como discutem a autenticidade ou da veracidade da própria representação, como é possível perceber na fala de Nichols (2007, p. 163): “em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” *O Homem da Câmera* (1929, Rússia), de Dziga Vertov, ilustra na presente obra o modo de representação reflexivo (Figuras 7, 8 e 9).



Figura 7-Print de cena que mostra uma profissional manuseando um rolo do filme.
Fonte: *O Homem da Câmera* (1929).



Figura 8- Print de cena em que a tomada demonstra a seleção/manipulação dos negativos
Fonte: *O Homem da Câmera* (1929).



Figura 9- *Print* da cena que mostra a imagem em movimento, nos moldes construídos pela profissional.
Fonte: *O Homem da Câmera* (1929).

1.2.5 Modo Performático

O modo performático propõe uma ruptura na ênfase que o filme documental dá à representação realista do mundo histórico, autorizando o documentarista para a prática de licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

No modo performático, uma das premissas referenciais do documentário, que é a sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. (NICHOLS, p. 170).

Ou seja, o modo performático busca deslocar o público para um alinhamento ou afinidade com uma perspectiva específica sobre o mundo, idealizada pelo cineasta. Para Nichols (2007, p. 169), “[...]o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”. Já RAMOS (2005, p. 183-84) reforça que “[...] o documentário performático sobredetermina a reflexividade-participativa da enunciação, constituindo-se através da subjetividade pessoal da performance, do próprio encenar da representação pelo sujeito em frente da câmera”.

Para ilustrar o modo de representação performático, apresentamos a seguir fotogramas do documentário francês *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais. O filme aborda de forma totalmente singular e desafiadora a estarrecedora história os campos de concentração nazista (Figuras 10, 11 e 12).



Figura 10- Tomada em profundidade do local onde funcionavam os campos de concentração.
Fonte: *Nuit et Brouillard* (1955).



Figura 11- Tomada demonstrando a imponência das forças armadas nazistas
Fonte: *Nuit et Brouillard* (1955).



Figura 12- Registro de várias pessoas no campo de concentração, dividindo um pequeno prato de comida
Fonte: *Nuit et Brouillard* (1955).

1.2.6 Modo Expositivo

Por questões metodológicas, deixamos para o final o exame do modo expositivo, vez que a identificação das particularidades de tal modalidade filmica compreende um dos elementos nucleares da presente pesquisa.

Pois bem. Não custa rememorar que o modo expositivo é oriundo da *Escola Documentarista Clássica*, que fora capitaneada por John Grierson. E neste interim, no que se refere à identificação dos elementos definidores do documentário expositivo, a primeira consideração a ser feita se refere ao fato do filme se dirigir diretamente ao espectador, valendo-se de legendas ou da “voz de Deus”, sempre propondo uma determinada perspectiva, expondo argumentos ou recontando uma história.

Nos dizeres de Penafria (1999, p. 49): “A característica essencial deste tipo de filme é a utilização de um texto apresentado através da voz em off de um narrador. Este, apesar de estar ausente da imagem, torna-se presente pela sua voz onipotente. Compete à locução fornecer uma explicação para as imagens que se veem no ecrã”.

Outro aspecto importante desta modalidade filmica é a premissa de que o documentarista exerce um controle sobre o conteúdo, os limites e o alcance do objeto do documentário. Penafria (1999) destaca que tal característica pode ser identificada quando da análise de filmes produzidos pela escola *griersoniana*, em especial os documentários institucionais, que se prestam à discussão de problemas sociais segundo a ótica e o ponto de vista de determinada entidade.

O controle também se materializa quando entidades patrocinadoras, através do filme expositivo, objetivam que a sociedade assimile determinada solução para o problema retratado no documentário. A citada autora salienta que “o interesse que esse filme suscita assenta na relação que se estabelece entre a voz *off* e a imagem, relação essa que se assume como altamente eficaz em termos de persuasão”. (PENAFRIA, 1999, p. 59). Sobre tal ponto, Nichols (2007, p. 144) salienta que “O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com *voz-over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas” (NICHOLS, 2007, p.144).

Cabe ressaltar, ainda, que, na atual conjuntura, o documentário expositivo nos moldes pensados por Grierson (1966) e Nichols (2007), possa não ser mais o formato interessante para a superação de determinados problemas sociais, como queria, em especial, o primeiro

autor, uma vez que:

Vivemos um momento em que se busca, em quase todas as áreas, a produção conjunta e inter-relacional, que opera simultaneamente sons, imagens e textos, cada vez mais interativos, e, mesmo, setores tradicionalmente mais “conservadores”, no que toca a este contato, estendem suas sondas por campos diferentes e inovadores (FRANÇA, 2018^a, p.68).

Em tempo, salientamos que não serão apresentados exemplos de documentários expositivos neste momento, uma vez o capítulo três se destina, justamente, à análise dos minidocumentários que constituem o objeto de estudo.

Antes de tal análise, entretanto, é importante recuperar aspectos importantes atinentes ao direito de acesso à informação e ao dever do Poder Público de dar publicidade aos seus atos e decisões, nos termos da Constituição brasileira de 1988, bem como a história da TV Câmara, instituição que vem produzindo documentários para o poder público federal no Brasil, como mostra o capítulo dois.

CAPÍTULO 2: O PODER PÚBLICO FEDERAL NO BRASIL E A PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS PELA TV CÂMARA

O documentário pode ser considerado um documento, talvez não com a precisão de um mapa, carta, ata ou escritura, mas como retrato de um tempo-espço, na medida que as condições de produção permitiram.

Todo poder público produz documentos, inclusive audiovisuais, razão pela qual o presente capítulo pretende mostrar como se estrutura o Estado brasileiro no que se refere à independência dos poderes previstos na Constituição, bem como apresentar aspectos importantes do direito de acesso à informação e do dever do Poder Público de dar publicidade aos seus atos e decisões.

Pretende-se, a partir desta primeira apresentação, entender o papel da TV Câmara na produção audiovisual do poder público federal no Brasil. A produção da TV Câmara embasa-se numa série de dispositivos legais e, ao mesmo tempo, nem sempre consegue a autonomia necessária.

Com uma história consistente na produção de documentários, alguns deles premiados, a série em análise precisa ser pensada dentro desse conjunto de fatores que cercam a TV Câmara, para que fique claro, ao longo da discussão, que existia um objetivo a ser alcançado, não sendo o caráter documental a prioridade da realização. Pode-se, inclusive, inferir que a série teria funções de *marketing* político, no intuito de ajudar no processo de aprovação da reforma da previdência.

2.1 O Poder Público no Brasil, Constituição, direito de acesso à informação e dever do Poder Público de dar publicidade aos seus atos e decisões

O poder público no Brasil, na atualidade, divide-se em três poderes independentes: Legislativo, Executivo, e Judiciário, como expressa a Carta Magna promulgada em 1988:

TÍTULO I – Dos Princípios Fundamentais Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I–a soberania; II–a cidadania; III–a dignidade da pessoa humana; IV–os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V–o pluralismo político. Parágrafo único. Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição. Art. 2º São Poderes da União, independentes e harmônicos entre si, o Legislativo, o Executivo e o Judiciário (p. 11).

A Constituição do Brasil, sustenta-se, conforme seu Art. 3º. nos seguintes objetivos:

Art. 3º Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: I– construir uma sociedade livre, justa e solidária; II–garantir o desenvolvimento nacional; III–erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais; IV–promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação.

Percebe-se, dessa forma, que o poder público, mantida a harmonia e a independência do Legislativo, Executivo e Judiciário, deve atuar de modo a permitir a consecução dos objetivos previstos.

A independência dos poderes no Brasil, portanto, retoma o modelo clássico proposto por Montesquieu, que publicou em 1747 “o Espírito das Leis”, obra que marca o início do tratamento da política como ciência, como indica Ribeiro (2000).

Ao desenvolver a teoria dos três poderes, Montesquieu (2000), com base na clássica discussão de Aristóteles, especialmente em “A política”, propunha, também, uma reformulação das instituições, levando a autonomia e, ao mesmo tempo, à limitação dos poderes, fiscalizados que seriam uns pelos outros.

Modelo das principais democracias ocidentais, a teoria dos três poderes visava, ainda, garantir a liberdade, evitando a preponderância de um determinado interesse em relação a outros. Tais bases forneceriam os objetivos democráticos, uma vez que, embora para Montesquieu (2000) o povo não tenha capacidade para discutir os assuntos do governo, a única capacidade que tem é a de escolher seus representantes.

Para possibilitar a realização de tais objetivos, a educação constitui-se num dos fatores primordiais, uma vez que esse processo de seleção depende muito do processo de educação do povo.

No Capítulo II, Art. 6º., a educação parece como um dos direitos sociais, sendo regida pelas diretrizes e bases da educação nacional.

A educação, como Direito de todos e dever do Estado e da família, deve funcionar tanto para a orientação de um sistema educativo formal, em seus vários níveis, quanto para o fortalecimento dos processos informativo/educativo da população.

No Título II – Dos direitos e Garantias Fundamentais, em seu Art. 5º. consta: “XIV– é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional” (SENADO FEDERAL, 1988, p. 13).

Sobre tal ponto Bernades (2015) complementa que, num Estado Democrático de Direito, não é admissível que a verdade seja camuflada da sociedade. A autora salienta que

“[...] somente com informações verídicas, condizentes com a realidade, que o cidadão poderá refletir acerca da correspondência dos atos dos administradores públicos e sua vontade”.

Taruffo (2012, p. 118) é enfática ao enaltecer a importância da preocupação com a verdade como um dos pilares da democracia: “Resta, por conseguinte, evidente que a preocupação com a verdade é um componente essencial da democracia: para um Estado democrático é sempre errado mentir aos cidadãos”. Enfatiza a autora: “Esses, de resto, não terão condições de formar opiniões corretas ou executar seu direito à crítica se imersos em um sistema fundado na mentira e na supressão da verdade” (p. 118).

Assim, o direito à informação é um dos preceitos a serem garantidos pelo poder público no Brasil, fato que se coaduna, inclusive, com o pleno esclarecimento das matérias que serão apreciadas pela Câmara e pelo Senado, apresentando a população, da forma mais transparente possível, os objetivos e os desdobramentos da aprovação ou não de leis ou emendas constitucionais.

Consoante Taruffo (2012, p. 118), “[...] a verdade é uma condição necessária para a confiança que o cidadão deveria ter no Estado; confiança essa que deve fundar-se no princípio de que o Estado não deve enganar os cidadãos”.

Não raramente, pautas polêmicas recebem atenção tanto da sociedade civil quanto do próprio Poder Público, gerando campanhas em diversos meios para esclarecer acerca dos pontos centrais em questão. No que se refere aos esclarecimentos prestados pelo Poder Público acerca de atos e decisões que impactem na vida dos cidadãos, não há como se perder de vista que, mais do que uma obrigação de cunho ético ou moral, tal conduta, em verdade, representa um princípio regente da Administração Pública, previsto no Art. 37 da Constituição Federal⁷.

Com clareza singular, Moraes (1997, p. 253), conceitua em poucas linhas o Princípio Constitucional da Publicidade na Administração Pública:

Tal princípio obriga a Administração Pública a expor todo e qualquer comportamento que lhe diga respeito, conferindo certeza às condutas estatais e segurança dos administrados. A publicidade resulta, no Estado Contemporâneo, do

⁷**Art. 37, Constituição Federal:** A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios **obedecerá** aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, **publicidade** e eficiência e, também, ao seguinte: [...] § 1º **A publicidade dos atos, programas, obras, serviços e campanhas dos órgãos públicos deverá ter caráter educativo, informativo ou de orientação social**, dela não podendo constar nomes, símbolos ou imagens que caracterizem promoção pessoal de autoridades ou servidores públicos. **(destaques nossos)**.

princípio democrático segundo o qual sendo o poder do povo (Art. 1º, parágrafo único, da CF) e, consequentemente, sendo o Estado o próprio povo reunido e constituído sob determinado modelo de Direito, para atingir seus objetivos definidos sistematicamente, tudo o que a pessoa estatal faça ou deixe de fazer, enfim, todos os seus comportamentos, devem ser do conhecimento público. Considerando-se que a democracia que se põe à prática contemporânea conta com a participação direta dos cidadãos, especialmente para efeito de fiscalização e controle da juridicidade e da moralidade administrativa, há que se concluir que o princípio da publicidade adquire, então, valor superior àquele antes constatado na história, pois não se pode cuidar de exercerem os direitos políticos sem o conhecimento do que se passa no Estado.

Um destes temas de grande impacto e relevância social tem sido a tramitação, no Congresso Nacional, de um conjunto de medidas que alteram a Previdência Social. Aprovada no Senado em 22 de outubro de 2019, após oito meses de tramitação, a Proposta de Emenda Constitucional (PEC), segue, no momento em que se finaliza a redação desta dissertação, para a promulgação.

O tema inflamou movimentos sociais e *viralizou* nas redes, ampliando o grau de desinformação sobre o assunto, dada a dificuldade em distinguir o que de fato era verdade e o que se encaixava no conceito das *fake news*⁸.

Em 2003, Marques, Batich e Mendes afirmavam, acerca do debate sobre a reforma da previdência que:

A partir dos anos 90, a crescente crise fiscal-financeira do Estado, o fraco desempenho da economia e o crescimento da taxa de desemprego e do trabalho informal propiciaram o fortalecimento do discurso sobre a necessidade de reformar a previdência social. Entre os vários argumentos, um dos que se destacava defendia que os direitos introduzidos pela Constituição de 1988 teriam provocado fortes desequilíbrios no sistema previdenciário. Vários especialistas – ainda que não concordassem com esse argumento – exigiam mudanças levando em conta a persistência de tratamento desigual entre diferentes categorias de trabalhadores ou os impactos provocados pelas alterações no perfil demográfico e na transformação da

⁸ Sobre as *fake news* ver, entre outros Recuero e Gruzd (2019) e França (2018). Recuero e Gruzd (2019, *online*), argumentam que: “O conceito de *fake news* é hoje sinônimo de desinformação, utilizado livremente pelos veículos noticiosos para indicar rumores e notícias falsas que circulam, principalmente, na mídia social. Do mesmo modo, há uma quantidade imensa e variada de informações qualificadas pela literatura dentro deste conceito, compreendendo tanto sátiras, quanto boatos e notícias fabricadas (TANDOC JR., WEI LIM & LING, 2018). Por isso, para iniciarmos o nosso trabalho, é preciso delimitar o que compreendemos como *fake news*. Para tanto, trazemos Shu et al. (2017) que apresentam um primeiro caminho, explicitando duas características-chave para este tipo de informação: (1) a falta de autenticidade e (2) seu propósito de enganar. Para os autores, assim, sátiras não seriam *fake news*, pois revelam sua intenção no próprio discurso e formato. A notícia satírica desvela a sua falsidade pelo humor, não tendo o propósito de enganar. Boatos e rumores também poderiam ser excluídos a partir do conceito, vez que lhes falta o desejo de autenticidade. Parece-nos que a característica do propósito de enganar é fundamental para este trabalho. A *fake news*, assim, não se trata apenas de uma informação pela metade ou mal apurada, mas de uma informação falsa intencionalmente divulgada, para atingir interesses de indivíduos ou grupos”. França (2018), pondera, ainda, que as redes sociais, em especial o Facebook, oferecem ao leitor um outro tipo de tratamento da notícia, nem sempre aferido por uma empresa jornalística, a “notícia” pode ser produzida por qualquer pessoa com acesso às redes sociais, o que vem gerando um intenso estado de desinformação.

relação entre capital e trabalho, decorrente da adoção das novas tecnologias e formas de gestão no sistema produtivo brasileiro. Em meados dos anos 90, as mais de 20 propostas em discussão sobre a reformulação da seguridade social e da previdência já podiam ser reunidas em duas grandes vertentes: as que consideravam a proteção social como tarefa do Estado e as que a compreendiam como responsabilidade individual do cidadão. (*online*).

A segunda vertente, alicerçada no plano neoliberal, cria a justificativa de que somente a privatização poderia resolver o problema da previdência, defendendo, ainda que o trabalhador/indivíduo seria o responsável pelo financiamento de sua aposentadoria (BATICH e MENDES, 2012, *online*).

Uma década e meia depois, Rêgo, Paula e Brito (2018) ponderam que na atualidade o debate sobre a questão previdenciária assume duas perspectivas centrais: a “perspectiva conservadora” e a “perspectiva das demandas por seguridade social”. A primeira, representando os segmentos conservadores do Governo Federal, que se apoia em preceitos neoliberais com o afastamento do Estado e a ampliação das privatizações e a segunda, representando o ponto de vista dos movimentos sociais e de parcela da população preocupada com as perdas geradas por uma reforma previdenciária.

Para os autores: “A pedra angular da atual reforma são as mudanças normativas, as quais não foram alteradas nas quatro versões apresentadas. Essas mudanças podem ser agrupadas em três regras gerais, a saber: a extinção conceitual da Previdência Rural; a mudança na fórmula de cálculo do valor dos benefícios da Previdência Social e da Previdência dos Servidores Públicos, com objetivo de rebaixar todos eles em valor recebido, ao mínimo de 20 pontos percentuais comparativamente aos valores atuais; e, a introdução compulsória do regime privado de Previdência Complementar aos Servidores Públicos dos Estados e Municípios em até dois anos” (p. 118).

A proposta de reforma da previdência no Brasil prioriza o mercado financeiro, e, “[...] mais do que isso, a atual reforma destrói a política social de Estado, construída a partir da Constituição de 1988 (RÊGO, PAULA e BRITO, 2018, p. 774).

O contexto em que ocorreram os debates acerca das mudanças na previdência no Brasil teve como plataforma central de discussões as redes sociais. Mais do que rádios e televisões, Twitter, Instagram e Facebook, veicularam as opiniões e criaram um campo de debates, na maioria das vezes polarizado, acerca do estava em pauta.

Os pontos de vista e conceitos centrais dos debates materializaram-se na mídia, em particular nas redes sociais, aglutinadas por *hashtags*⁹ a favor ou contra a reforma ou, ainda, sobre sua tramitação (#previdência), como pode ser observado nas figuras de 13 a 18.



Figura 13– Print de tweet com a hashtag #previdência
Fonte: Twitter @radiobandnewsfm (4/11/2019)



Figura 14– Print de tweet com a hashtag #AposentadoriaDigna

⁹*Hashtag* é um termo associado a assuntos ou discussões que se deseja indexar em redes sociais, inserindo o símbolo da cerquilha (#) antes da palavra, frase ou expressão. Quando a combinação é publicada, transforma-se em um *hiperlink* que leva para uma página com outras publicações relacionadas ao mesmo tema.

Fonte: Twitter @vereadormakrisi (1/05/2019)



Figura 15– Print de conta de Twitter que apoia as medidas propostas pelo Governo Federal
Fonte: Twitter @PrevidenciaR



Figura 16– Print de card do Instagram contrário às medidas propostas pelo Governo Federal
Fonte: Instagram @cut



Figura 17– Print de card do Instagram favorável às medidas propostas pelo Governo Federal
Fonte: Instagram @federasul



Figura 18– Print de post do Facebook comemorando a aprovação na CCJ
Fonte: Facebook “VemPraRua”

Diante do intenso debate, o Governo Federal decidiu produzir a série de documentários *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, através do Núcleo Documentarista da TV Câmara. Distribuída em 2017, a série possui três episódios e foi veiculada através da televisão (TV Câmara), redes sociais oficiais do Governo Federal e do canal da TV Câmara no YouTube (Figura 19).



Figura 19– Print da tela de abertura do 1º. Episódio da série *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*
Fonte: Página da TV Câmara no YouTube

Kramer e Gastaud (2015) apontam para a importância do documento público e da evolução dos suportes para tais documentos. Nesse contexto, a série aqui examinada, pode ser considerada um documento público, e, portanto, permanecerão em arquivo para estudos futuro. Para Bellotto (2014, p. 12) “[...] os documentos de arquivo são testemunhos evidentes da vida das instituições. Refletem a origem e desenvolvimento das ações de um governo e são a principal fonte de informação de todas as suas atividades”.

Além disso, os arquivos “[...] refletem as ações desenvolvidas pelos indivíduos durante seu percurso existencial que estão direta ou indiretamente vinculadas à atuação do Estado tendo em vista o exercício da cidadania democrática” (BELLOTTO, 2014, p. 12).

O documento público é, portanto, a junção “[...] de actio, fato ou ato documentado, com o conscriptio que é a sua transferência para um determinado suporte formalmente credível (BELLOTTO, 2006, online), vinculando-se ao seu produtor. Uma peça audiovisual, da mesma forma, vincula-se a quem a produziu, aos poderes que permitiram a sua realização e

as ações envidas no processo de produção.

Kramer e Gastaud (2015) consideram, também, os aspectos intrínsecos e extrínsecos dos documentos públicos. Com base no exposto, seriam elementos extrínsecos da série *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* o tipo de filmagem/gravação, as câmeras e dispositivos utilizados, a edição, entre outros, e intrínsecos, os elementos do discurso narrativo que inclui desde o roteiro até as tomadas de câmera, revelando um determinado ponto de vista.

Tais aspectos serão discutidos no próximo capítulo, buscando verificar em que medida a série examinada se aproxima do tipo de documentário expositivo classificado por Nichols (2007), buscando, assim, comprovar a hipótese inicial de que a série utiliza o modelo de documentário expositivo.

Nesse contexto, Silva (2019, p. 2) argumenta que a produção audiovisual pode se constituir numa ferramenta para a gestão pública, sobretudo como meio de registro e de divulgação das ações realizadas, atuando, ainda, como importante meio para conferir transparência a uma gestão, uma vez que: “Agora, diante das transformações pelas quais passam as sociedades e suas implicações nos mais variados setores, a área da comunicação, talvez, seja uma das mais afetadas pelo avanço constante das novas tecnologias e suas formas de uso e consumo”.

O autor realiza uma retomada histórica, ressaltando que: “A comunicação institucional é uma ferramenta que auxilia o poder público na condução da gestão administrativa. Ao longo do período de redemocratização do país, marcado pelo fim do regime militar em 1985, e pela Constituição promulgada em 1988, os poderes constitucionais brasileiros têm passado por graves crises de imagem”.

Nos casos de Executivo e Legislativo, destaca Silva (2019), o envolvimento de muitos políticos, em praticamente todas as esferas de poder, em escândalos de corrupção, inoperância, excesso de burocracia, ausência de planejamento e falta de continuidade da administração tem sido um dos fatores fundamentais para tais crises” (SILVA, 2019, p. 2).

Ainda sobre o tema em pauta, SARLET (2018, p. 2) chama a atenção para o fato de que a toda publicidade promovida pelo Poder Público se impõe a necessidade de retidão das informações disponibilizadas e a utilização de métodos e critérios abalizados, sendo vedada a “utilização de dados sem relação direta com o objeto da publicidade para gerar uma (nesse sentido) distorcida imagem favorável (como aqui no caso da reforma previdenciária) em

relação aos atos do governo, seja ele qual for”.

Arrematando ao final o renomado Desembargador que “o cidadão (individual e coletivamente considerado) é titular de um direito à informação de qualidade, e não de um direito a informações distorcidas e utilizadas em flagrante desvio de finalidade” SARLET (2018, p. 2).

É nesse âmbito que se espera analisar a produção selecionada como objeto de estudo, ou seja, em uma sociedade extremamente influenciada pela imagem, com fortes desdobramentos no campo político, uma produção audiovisual feita pelo Governo Federal acerca de um tema tão polêmico no país, ao nosso ver, merece um olhar mais atento.

A questão da imagem para a gestão pública vai se tornando cada vez mais delicada. Assim pontua Torquato (2014, p. 295): “O executivo se ressentido da ausência de planejamento de longo prazo. As administrações, nas esferas federal, estaduais e municipais, trabalham por ciclos de quatro anos. Os administradores costumam se esforçar para limpar o espelho que reflete sua imagem e borrar o espelho de seus antecessores”, o que leva quase sempre a descontinuidade de projetos e ações e ao desperdício de recursos públicos.

O imediatismo e a falta de processos de arquivo que possam manter as produções audiovisuais armazenadas para o futuro, pode, em certo caso, levar a produção de peças audiovisuais com uma finalidade imediata e pontual que, posteriormente, deixarão de ter espaço nas plataformas digitais, não se integrarão a bibliotecas e podem desaparecer ou ficar em *pen drives* de alguns indivíduos interessados no assunto.

Essa foi uma das preocupações que motivou a escolha da série sobre a previdência social e como foi pensada para obter o aval do público a mudanças que poderiam não ser bem recebidas.

Não se trata de analisar os resultados na formação de um ponto de vista do público, posto que não será realizado um estudo de recepção, mas, principalmente, com as estratégias da análise fílmica, verificar se aparece a variável ligada ao binômio problema/solução num modelo expositivo de documentário ou, ao contrário, trata-se antes de uma peça de marketing político¹⁰.

Silva (2019) discute ainda o princípio constitucional da prestação de contas, apoiando-

¹⁰Segundo Silva (2019, p. 4-5), “O autor Jorge de Sá, no livro ‘Marketing Político: para uma gestão integrada da política’ (2013, p. 160) vai descrever a comunicação política como ‘o conjunto de mensagens que circulam dentro de um sistema político, como o ‘sistema nervoso’ de toda a unidade política, o que desde logo coloca, enquanto questão central, os sentidos em que os fluxos dessa circulação se concretizam’. Ou seja, a comunicação política não se dissocia da política. Essa afirmação vai ao encontro do princípio constitucional da publicidade dos atos públicos, um princípio que obriga o poder público a informar sobre suas ações”.

se, para tanto, nos estudos de Ferrés, como pode ser a seguir observado:

Em se tratando de usar o princípio constitucional da prestação de contas também como forma de comunicação pública constante como ferramenta de aproximação entre o cidadão e o poder público, deve-se considerar o valor da mensagem audiovisual. Nesse sentido, Ferrés afirma que “se se mede a palavra por sua densidade, mede-se as imagens por seu punch. Se a palavra tende a se impor por seu peso, a imagem se impõe por sua capacidade de choque” (1996, p. 40-41).

Assim, é possível observar um objetivo principal de informar e um segundo de engajar o cidadão ao ponto de vista do poder público. A produção de um documentário, portanto, leva em conta o que postula Ferrés (1996, p. 41-42) “Em que sentido a imagem é energia? Que papel desempenha a imagem na dialética entre equilíbrio e tensão?”, e complementa: “Em alguns casos atua como perturbadora do equilíbrio, porquanto é geradora de necessidades, de desejos e de temores. Em outros casos é simplesmente o espelho em que o espectador vê refletidos e ativados seus desejos, seus temores ou necessidades”.

O autor ressalta também, que: “Em todos os casos, a imagens se conecta com essas forças motoras que são emoções, os desejos e temores, as paixões, e oferece, explícita ou implicitamente uma saída para a tensão que geram, uma proposta de solução do conflito” (FERRÉS, 1996, p. 41- 42).

Diante de tudo o que já foi exposto, o desafio da produção audiovisual na gestão pública é o entendimento de todas essas imbricações e o momento adequado para fazer uso delas, mantendo o princípio da informação ao cidadão com o objetivo de promover o engajamento entre ele e o Poder Público (SILVA, 2019, p. 7-8).

Ou seja, a produção audiovisual pelo Poder Público no Brasil é sempre balizada por dois brocados constitucionais indissociáveis: o direito do cidadão de ter acesso à informação verídica e o dever do Poder Público de dar publicidade aos seus atos e decisões de forma proba, sem dissimulações.

O poder público no Brasil, particularmente o poder legislativo federal, conta com uma instituição, a TV Câmara, que vem produzindo materiais audiovisuais voltados para a informação e a educação do povo, como reza a constituição. O próximo tópico procura mostrar como foi criada e funciona a instituição que realizou os minidocumentários aqui analisados, quais as implicações de sua estrutura organizadora para a produção dos mesmos e como a independência dos poderes pode ter sido atravessada no caso em tela.

2.2 A TV Câmara e a produção de documentários

A TV Câmara, portanto, com base nos autores citados, vem desempenhando alguns papéis estratégicos para as gestões públicas: registro, divulgação, prestação de contas e *marketing* político.

Acerca da TV Câmara, criada em 1998, Anselmo (2011) esclarece que a:

TV Câmara [é uma] emissora institucional da Câmara dos Deputados, criada em 1998 para a transmissão de suas atividades, especialmente a exibição ao vivo das sessões plenárias, e que é veiculada por TV a cabo e parabólica em todo o país, por sinal UHF no Distrito Federal e em Natal (RN) e por sinal digital na capital paulista (p. 10).

A autora explica que, mesmo sendo uma emissora institucional, assume as características de uma TV Pública, posto que:

Com a criação da TV Brasil em 2007, e a recente proposta do governo federal para se discutir e elaborar uma Lei de Mídia para regular a propriedade da radiodifusão no País, conjuntamente com a criação de conselhos de comunicação pública para fiscalizar, a posteriori, a programação exibida pelas rádios e TVs, os debates sobre comunicação pública voltaram à tona. Portanto, este se torna o momento ideal para trazer à luz reflexões que possam ajudar na elaboração de regramentos que deem à TV Câmara uma identidade definida de forma mais adequada. Mais importante ainda, que criem mecanismos que a protejam do seu uso político por quem quer que seja, de deputados a funcionários, e a mantenham institucionalmente (ANSELMO, 2011, p. 10).

Segundo a autora, as discussões se intensificaram e resultaram na criação, em 2007, da Empresa Brasil de Comunicação (EBC) da sua subsidiária, a TV Brasil (ANSELMO, 2011, p. 15).

Assim, com base na argumentação de Anselmo (2011) a TV Câmara (Figuras 20, 21 e 22) será aqui tratada como emissora institucional que, entretanto, se apresenta como emissora pública¹¹.

¹¹Cabe lembrar que: “apesar de a Constituição Federal de 1988 ter quatro amplos artigos sobre comunicação e radiodifusão, eles ainda não foram regulamentados” (ANSELMO, 2011, p. 11). Para um maior detalhamento acerca da discussão ver Anselmo (2011).



Figura 20 – *Print* da tela de abertura da Home Page da TV Câmara
Fonte: Página da TV Câmara (2019)



Figura 21– *Print* da tela de abertura da conta de Twitter da TV Câmara
Fonte: Página no Twitter da TV Câmara (2019)



Figura 22 - *Print* da tela de abertura da página da TV Câmara no Facebook
Fonte: Página da TV Câmara no Facebook (2019)

Em 2011, o *site* da TV Câmara apresentava a seguinte justificativa para a sua criação: [...] para transmitir as discussões e votações do Plenário e das comissões, dando maior transparência à rede de elaboração das leis que regem o dia-a-dia da sociedade”. (ANSELMO, 2011, p. 39).

Atualmente, de acordo com o *site* da TV Câmara (2019, *online*):

TV Câmara é a emissora de televisão brasileira que transmite eventos, discussões e procedimentos da Câmara dos Deputados do Brasil, além de programas de debates, jornalísticos, culturais, filmes de produção independente e documentários. É uma emissora de sinal aberto no Distrito Federal desde 1998 e faz parte do pacote de canais obrigatórios (*must carry*) das distribuidoras de TV por assinatura do Distrito Federal. Também pode ser sintonizada com antenas parabólicas por transmissão via satélite. Por meio da tecnologia digital implantada em 2011, a TV Câmara já está no ar em sinal aberto em 49 cidades brasileiras, em parceria com emissoras legislativas municipais e estaduais, formando a Rede Legislativa de TV Digital. [...] A TV Câmara foi criada em 20 de janeiro de 1998. Em 26 de abril de 2013, fez seu primeiro programa ao vivo a partir de outra cidade do país - uma edição especial do programa *Participação Popular* sobre a distribuição de médicos no Brasil, diretamente de Salvador, com apresentação do jornalista Fabrício Rocha e a presença dos deputados Colber Martins e Alice Portugal.

Como emissora *must carry*, ou seja, que deve obrigatoriamente integrar a todos os pacotes de TV por assinatura, em tese, pode ser acessada tanto pelo público da TV aberta quanto da TV por assinatura.

Uma questão que sempre preocupou os gestores da TV Câmara foi a não especificação das suas fontes de financiamento ou estruturas de gestão, uma vez que não há determinação das fontes de financiamento (ANSELMO, 2011, p. 33).

De fato, segundo Anselmo (2011) a única fonte de receitas é constituída pelas verbas da Câmara dos Deputados no Orçamento Geral da União.

Como não foi possível encontrar dados mais recentes acerca da estrutura de funcionamento da TV Câmara, apresentamos, por motivos históricos, dados de 2011, os únicos com grau de confiabilidade necessário para integrar uma dissertação: A TV Câmara possui cerca de 250 funcionários, entre servidores concursados, 60 pessoas, e terceirizados, que ocupam, em sua maioria, funções técnicas; a emissora faz parte da estrutura administrativa da Câmara dos Deputados, na forma de uma coordenação da Secretaria de Comunicação Social da Câmara, não tem personalidade jurídica própria nem autonomia de gestão.

O orçamento da TV Câmara, Segundo Anselmo (2011, p. 39) “[...] está contido nas verbas destinadas à Câmara dos Deputados pelo Orçamento Geral da União” (p. 39). Em 2010, “[...] teriam sido destinados R\$ 18,29 milhões à emissora, aí incluídas as verbas de custeio, investimentos e salários dos funcionários concursados e terceirizados” (ANSELMO, 2011, p. 39).

A emissora encontrava-se dividida em seis núcleos de trabalho em 2011: Jornalismo;

Programas e Entrevistas; Documentários e Vídeos Institucionais; Conteúdo e Programação; Banco de Conteúdo, e Infraestrutura Técnica e Administrativa, todos subordinados ao diretor da TV Câmara, que é sempre um servidor de carreira e o “[...] diretor da TV é nomeado pelo diretor da Secom, em geral com a anuência, ou mesmo por indicação, da Presidência da Câmara ou algum dos órgãos da Mesa Diretora” (ANSELMO, 2011, p. 39).

Nos dados de 2011 já se verifica a existência de um Núcleo de Documentários e Vídeos Institucionais, e, atualmente, em sua *Home Page* é possível encontrar um *link* para os documentários produzidos (Figura 23).



Figura 23– Print da tela de abertura da página de Documentários da TV Câmara
Fonte: *Home Page* da TV Câmara (2019)

Nesse *link* aparecem cerca de 200 títulos, produzidos ao longo da história da TV Câmara, entre eles: “Espaço em Mudança” (1988), “Brasília 45 anos” (2005), “Profissão Sonho” (2017), “Agrofloresta - agricultura recuperando o meio ambiente” (2019).

Uma análise preliminar dos títulos não permitiu identificar nenhum outro, que não o *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, que estivesse diretamente vinculado a uma PEC em tramitação no Congresso Nacional. Parece, um primeiro momento, que cada nova gestão vai indicando as rotas a serem seguidas pela emissora.

Apresentadas as bases da TV Câmara, sua estrutura, legislação, objetivos e modo de funcionamento, o próximo capítulo tratará da série de documentários selecionada como objeto de estudos, empregando-se, para tanto, a análise fílmica.

CAPÍTULO 3: A ANÁLISE FÍLMICA DA SÉRIE *PREVIDÊNCIA: DE ONDE VIEMOS, PARA ONDE VAMOS*

Ao longo deste capítulo será apresentada a metodologia detalhada da pesquisa, bem como a análise do tipo de documentário utilizado na série que constitui o objeto de análise.

Ainda que se tenha partido da hipótese de que se tratava de um documentário expositivo, optou-se por caracterizar os elementos que o tipificam como tal, auxiliando, posteriormente nas discussões.

Na segunda parte será realizada a análise fílmica propriamente dita, compreendendo tanto a análise interna quando a análise externa, de acordo com o que propõe Penafria (2009).

3.1. Definição do objeto e da Metodologia Aplicada e análise do tipo de documentário

Independentemente do tipo de análise fílmica a ser realizada pelo analista, Penafria (2009, p. 12) apresenta uma fórmula basilar a ser seguida:

Assim sendo, consideramos que sendo a tarefa do analista/crítico analisar um filme sugerimos o seguinte: a partir de Canudo e Delluc, que a escrita sobre cinema possa depender das **competências do analista e do seu olhar particular lançado sobre os filmes desde que o mesmo tenha por detrás uma actividade de suporte sólido – a análise –** e que essa actividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjectivação. Sugerimos, também, seguindo Eisentein, que **a análise seja feita por objectivos (por exemplo, determinar em que medida um determinado filme pertence a um determinado género), que a análise seja detalhada,** (pelo menos, **sobre alguns planos do filme seleccionados tendo em conta os objectivos estabelecidos**); seguindo Susan Sontag, que a análise seja uma actividade fundamental e a seguir por todos aqueles que escrevem sobre cinema. (grifos nossos)

Ou seja, segundo a autora, uma das premissas basilares para uma análise fílmica consiste na necessidade de se identificar, no filme em estudo, características típicas que sejam comuns a outras películas já classificadas, viabilizando assim a inclusão, do objeto da análise, em um género preestabelecido.

Outra tarefa igualmente essencial consiste na criação/apropriação de conceitos a serem depurados no curso da análise. Pois bem. Como já discutido, o documentário se vale da retórica. Ou seja, se vale tanto de argumentos pautados em fatos como em argumentos artísticos (estéticos).

Assim, uma retórica bem construída pode incutir a ideia de que aquilo, de fato, é tal

qual nos fora apresentado.

Um primeiro aspecto a ser considerado na presente análise e partir do princípio de que a série selecionada se constitui num conjunto de documentários. Parte-se, portanto, do princípio de que os realizadores a descrevem como um documentário e, como, não existem princípios precisos e/ou rígidos para caracterizar o que, na atualidade, é de fato um documentário, assumiremos, aqui a posição dos realizadores.

Nichols (2007) pontua algumas particularidades que auxiliam na identificação do que se convencionou de chamarmos de filme documentário: uso de comentário de “voz de Deus” (ou “voz de autoridade”, “voz *over*”), entrevistas, gravações de som direto, cortes para introduzir imagens que potencializem a situação contada e o uso de pessoas comuns no lugar de atores.

O citado autor salienta ainda que outra característica bastante usual na realização dos filmes documentais é a prevalência de uma lógica informativa atinente à solução de um problema. Ou seja, o filme começa apresentando um tema ou um caso problema e avança com uma análise de particularidades e eventuais implicações do assunto, arrematando, ao final, com uma opinião-concebida ou com uma recomendação conclusiva, que o espectador é induzido a reputar de verossímil.

Nichols (2007) faz ainda uma subdivisão conceitual do documentário - que foi apropriada ao presente estudo com o objetivo de apoiar a análise fílmica que nos propomos a realizar. Segundo o autor, o documentário pode ser poético; observativo, reflexivo, performático, participativo ou expositivo.

Para os objetivos desta pesquisa, importa-nos sobremaneira, estudar as especificidades do último mencionado, qual seja, o expositivo. De qualquer sorte, a título de informação adicional, transcrevemos a seguir o *Quadro Sintético* elaborado por Nichols (2007, p. 177), atinente à subdivisão conceitual em comento, com destaque para as principais características e deficiências de cada um dos modelos:

Quadro 1 -Os tipos de documentário segundo Nichols (2007), suas características e deficiências

Tipo de Documentário	Principais Características	Deficiências
Documentário poético [anos 20]	Reúne fragmentos do mundo de modo poético	Falta de especificidade, abstrato demais
Documentário expositivo [anos 20]	Trata diretamente de questões do mundo histórico	Excessivamente didático
Documentário observativo [anos 60]	Evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem	Falta de história, de contexto
Documentário participativo [anos 60]	Entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história	Fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais
Documentário reflexivo [anos 80]	Questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos	Abstrato demais, perde de vista as questões concretas
Documentário performático [anos 80]	Enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo	A perda da ênfase na objetividade pode relegar esses filmes à vanguarda; uso excessivo de estilo.

Fonte: Nichols (2007, p. 177).

A partir do exposto, foi realizada uma primeira análise da série de documentários *Previdência de onde viemos, para onde vamos*, e foi possível constatar que os episódios seguem o modelo do documentário expositivo, a saber:

-O primeiro episódio é marcado pelo início de uma narrativa histórica relativa à seguridade social no Brasil, retomando os tempos do Império, mais especificamente o ano de 1888, quando um decreto concedeu aposentadoria para trabalhadores dos Correios, seguindo-se uma série de datas e acontecimentos que formam a história da previdência no Brasil;

-O texto é coberto por imagens históricas (desenhos, ilustrações e fotografias) como mostram as Figuras 24 e 25:



Figura 24– Ilustração utilizada no 1º. Episódio

Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:00:18)



Figura 25– Print de fotografia utilizada no 1º. Episódio
 Fonte: *Providência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:00:22)

-O projeto gráfico, de Cláudia Schirmbeck¹² reforça a ideia de foco no “mundo histórico”, como indicam as Figuras 26 e 27:



Figura 26– Exemplo de concepção da Identidade Visual da série
 Fonte: Schirmbeck (2019, *online*).

¹² “Claudia Schirmbeck é mestre em Design de Informação e Interação pela Universidade de Brasília (UnB) e bacharela em Design, com habilitação em Programação Visual, pela mesma instituição. No mestrado, escreveu a dissertação intitulada *Topografias Narrativas: A Escrita Coletiva da Memória Urbana de Brasília por Meio do Processamento de Dados de Redes Sociais*. A pesquisa ganhou o edital 08/2016 do Fundo de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal e encontra-se em fase de desenvolvimento técnico, contando com o apoio de pesquisadores das áreas de Design, Computação, Letras e Psicologia. Profissionalmente, trabalhou por dois anos na TV Câmara, na qual desenvolveu identidades visuais multimídia, ilustrações, animações e redesign web. Ainda no segmento do audiovisual, realizou projetos gráficos para as produtoras Argonautas, Olho de Gato Filmes e Base Audiovisual, sendo um deles o documentário “Em Defesa da Família”, selecionado para exibição no Festival de Cannes (2016). Na área de tecnologia e inovação, trabalhou como Designer Gráfica e de Interfaces na empresa Akuntsu Tech, no desenvolvimento de sistemas inteligentes que integram engenharia da computação, programação e design. Atualmente, trabalha na Câmara dos Deputados, onde é responsável pelo projeto gráfico e de interações do novo portal institucional (SCHIRMBECK, 2019, *online*).



Figura 27– Aplicação da Identidade Visual da série em dois frames
Fonte: Schirmbeck (2019, *online*).

- A criadora da identidade visual enfatiza que:

Trata-se de um documentário cujo objetivo é mostrar a nova realidade da previdência e a importância desta na vida dos brasileiros. Teve como inspiração a linha da vida: o processo de envelhecimento e a necessidade de uma assistência são elementos comuns a todos os seres humanos. Como base de arte, foram utilizados trabalhos do fotógrafo Assis Horta, responsável pela popularização do retrato em Minas Gerais. Assis capturou com sua lente os rostos dos primeiros trabalhadores que tiveram a carteira registrada no Brasil. Por nunca terem tido contato com a fotografia, os trabalhadores, encantados com a técnica, traziam a família inteira para ser retratada (SCHIRMBECK, 2019, *online*).

-A identidade visual ajuda a comprovar o caráter histórico, ressaltando a ideia de “evolução”, “crescimento” e valores introjetados pela maioria do público, provavelmente, como algo positivo, ou seja, enfatizando que a mudança nas regras da previdência é algo natural que vem acontecendo desde os primórdios do país;

-O comentário chama a atenção do espectador, enfatiza pontos e organiza o que está na tela (NICHOLS, 2007), fato que pode ser percebido ao ouvir o áudio sem a imagem, assistir a imagem sem o áudio e, posteriormente, a composição completa;

-Trata-se de uma montagem de evidência, ou seja, está menos preocupada com o

estabelecimento de um ritmo (que de toda forma de configura) do que com o reforço do argumento.

Diante do exposto, nos parece ser claro o tipo de documentário realizado, podendo ser classificado como “Documentário Expositivo” na ótica de Nichols (2007).

Ainda ao ensejo, de bom tom salientar que, na presente obra, foram priorizados aspectos dos documentários cuja dinâmica narrativa¹³, além de adotar o método expositivo, fora organizada sob a ótica do binômio problema/solução, fato que será analisado no item 3.2 desta dissertação.

Quanto aos pontos de vista, foram analisados aspectos visuais e sonoros (“voz de Deus”, utilização de pessoas comuns no lugar de atores, entrevistas e utilização de imagens de arquivo) que intentam transmitir uma opinião ou mensagem pré-concebida.

O procedimento de análise teve como fundamento a extração de fotogramas da série examinada. Em consonância com Penafria (2009), foi estabelecida uma inter-relação entre o objeto da análise e os fotogramas extraídos, dividindo-os em dois subgrupos, a saber: 1º - fotogramas relacionados ao problema/tema central do filme (FP); 2º - fotogramas atinentes à solução/mensagem pré-concebida (FS).

Ainda neste íterim, imperioso rememorar que uma das motivações para a elaboração da presente obra fora compreender como o filme documentário, enquanto gênero, pode ser utilizado como um instrumento de esclarecimento, manipulação ou provocação social. Ora, nesse caso, é possível perceber uma contradição tripla: no que diz respeito à independência dos poderes, no que diz respeito ao que postula a Constituição acerca do direito de acesso à informação e no que diz respeito ao dever constitucional que o Poder Público possui de dar publicidade, sem manipulação, aos seus atos e esclarecer a população acerca das matérias e deliberações realizadas no âmbito do Congresso Nacional.

Nesse sentido, é possível verificar que questões externas, relativas ao contexto de tramitação da PEC da Previdência, interferiram nas condições internas de produção dos minidocumentários aqui analisados, levando, ao nosso ver, a adoção do modelo expositivo, ou seja, o que melhor atenderia aos propósitos contraditórios ensejados.

Ante tal panorama, realizaremos tanto a análise interna quanto a análise externa à série, vez que, segundo Penafria (2007, p. 6): “Se consideramos que o filme é composto por um conjunto de meios (visuais e sonoros, por exemplo, a profundidade de campo e a banda

¹³ Manuela Penafria (1999) estabelece a dinâmica narrativa como um dos pontos a serem valorados numa análise fílmica.

sonora/musical) há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados/organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s)”.

Já do ponto de vista da sua estratégia, “um filme pode ser entendido como [...] uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com forte argumento que pretendam transmitir uma determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema)” (PENAFRIA, 2007, p. 6). Tais procedimentos serão objeto dos próximos tópicos de análise que incluem a análise interne e a análise externa.

3.2 Da análise filmica e decomposição da série de documentários intitulada *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*

3.2.1 Análise Interna

De acordo com Penafria (2009, p. 8-9), a análise interna da imagem e do som, como já foi citado no item 3.1, compreende: Informações; Título (em português e original); Ano; País; Género; Duração; Ficha técnica; Sinopse; Tema(s) do filme; Dinâmica da narrativa; Pontos de vistas: sentido visual/sonoro; sentido narrativo e sentido ideológico; análise da Cena Principal do Filme com decomposição plano a plano e as conclusões.

Seguindo a estrutura proposta pela autora vamos proceder à análise iniciando pelas informações gerais acerca das peças analisadas, a saber: Título (em português); Título original; Ano; País; Género; Duração; Ficha técnica; Sinopse; Tema(s) do filme (PENAFRIA, 2019, p. 8-9).

O Título da série de minidocumentários é: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, realizada em 2017, no Brasil, dentro do género documentário, com o tema previdência, tendo a duração total de 43’50”, assim distribuídos: 1º. Episódio –14’35”; 2º. Episódio - 14’35”; 3º. Episódio – 14’40”.

Em sua sinopse consta: “Série de minidocumentários com animações, entrevistas, depoimentos, dados estatísticos e informações que buscam um entendimento do panorama atual da Previdência Social no Brasil, traçando um histórico do passado e uma projeção para o futuro”.

O roteiro é de Marcya Reis e a produção de Johnathan Cornelio e Pedro Henrique Sassi. A Ficha Técnica completa encontra-se no Apêndice. Não foi possível determinar o tipo de vínculo entre a equipe e a TV Câmara, pois não há no *site* nada a respeito, acredita-se que seja parte constituída por servidores públicos e parte por terceirizados, como indica Anselmo

(2011). Pesquisa nos arquivos dos documentários mostra que parte da equipe já integrou a produção de vários documentários, indicando um vínculo mais duradouro do que a contratação por meio de editais ou mesmo licitações específicas. Assim, podemos inferir que integram o grupo de cerca de 60 concursados da equipe da emissora.

A TV Câmara já recebeu prêmios importantes, tais como: Vladimir Herzog, sete vezes, por produção jornalística da área de direitos humanos do país, já reconheceu sete trabalhos da emissora: documentário “Florestan Fernandes – O Mestre” (2004); série “Contos da Resistência” (2004), composta de quatro episódios sobre o golpe de 1964 e a redemocratização do país; documentário “Brasileiros: 100 Dimensão” (2005), sobre reciclagem de lixo; série de reportagens “Índios, 500 anos de resistência” (2009); documentário “Chico Mendes - Cartas da Floresta” (2009) recebeu menção honrosa; documentário “Raça Humana” (2010), sobre cotas raciais para ingresso nas universidades públicas e para a série de reportagens e “Combate à Tortura” (2010), que investigou a tortura praticada em presídios e delegacias (TV CÂMARA, 2019).

Foram ainda premiados, segundo o *site* da TV Câmara, o programa “Foco sobre Microcrédito”, o programa “Comitê de Imprensa” e o documentário “A Ilha de Dom Sebastião”. Acerca deste último, “A Ilha de Dom Sebastião”, houve uma parceria da TV Câmara com a Produtora Câmera 4.

O vídeo ganhou 2 prêmios no “29º Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo de São Luís” (MA), em 2006. O júri técnico escolheu o documentário como o melhor da “Mostra Refestança” e roteirista Marcyia Reis, da TV Câmara, foi contemplada com o “Troféu Guarnicê” de “Melhor Argumento” no concurso oficial de vídeos.

Esse dado, sobre o prêmio da roteirista, indica o seu longo vínculo com a TV Câmara, superior a dez anos, possivelmente, um vínculo como servidora pública.

Getsamane Santos, um dos produtores de “A Ilha de Dom Sebastião”, era o coordenador do Núcleo de documentários da TV Câmara em 2017, quando a minissérie em análise foi realizada, indicando, também, vínculo de longa duração.

Uma questão a ser notada, é a de que o *site* da TV Câmara encontra-se desatualizado, com *links* quebrados e as vezes confunde informações com dados da própria Câmara dos Deputados.

Quanto a forma de veiculação da série de minidocumentários, aconteceu tanto através do canal de televisão TV Câmara (aberto e por assinatura), quanto por meio da

disponibilização no *site* da Câmara dos Deputados e na plataforma YouTube, atingindo, dessa forma, também as redes sociais, anteriormente mencionadas como espaço polarizador dos debates.

No YouTube o 1º. Episódio obteve 3.379 visualizações, com 56 *likes* e 2 *dislikes*, o 2º. Episódio obteve 1.327 visualizações, com 19 *likes* e 2 *dislikes* e o 3º. Episódio obteve 1.047 visualizações, com 14 *likes* e 4 *dislikes*. O canal da Câmara dos Deputados, onde se encontram disponibilizados os vídeos, possui 262 mil inscritos e, em todos os episódios a ferramenta comentários estava desativada.

Uma breve análise do número de visualizações no Canal da Câmara dos Deputados no YouTube¹⁴ mostra uma enorme variação, com vídeos obtendo altos índices, a exemplo da votação na Constituição e Justiça e de Cidadania sobre a PEC da prisão em 2ª instância (11/11/2019, com duração de 00:18:21), que obteve 282.187 visualizações e o debate sobre os 30 anos da queda do muro de Berlim (11/11/2019, com 00:02:26), com 92 visualizações.

O canal possui 21.065 vídeos armazenados e numa amostragem aleatória não foi possível identificar nenhum outro com os comentários desativados¹⁵.

Por tratar-se de uma matéria polêmica, cujo debate permeava todos os meios de comunicação, causa estranheza a desativação dos comentários. Desse primeiro conjunto de dados é possível ainda verificar que:

-A Diretora, Marcyia Reis, possui um canal no YouTube, criado em 2006 e que já obteve 155.455 visualizações, exibindo 26 vídeos assim descritos: “Documentários, animações, vídeos educativos e institucionais dirigidos, produzidos ou roteirizados por mim para a TV Câmara” (REIS, 2019). O canal conta com 393 inscritos. É interessante destacar que apenas o 1º. Episódio encontra-se disponibilizado em seu canal (publicado em 22 de maio de 2017), com 39 visualizações, um *like* e nenhum *dislike* e com o título diferente do que aparece no *site* da Câmara dos Deputados e nos canais do YouTube: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos: História da Previdência*, mostrando que o foco, ao menos nesse episódio publicado em seu canal, é histórico, como, aliás, requer um documentário expositivo. A ferramenta comentários está ativada, mas não havia nenhum comentário na data da realização desta pesquisa (12/11/2019, 8h05’). A Diretora transita por temas variados, desde personagens históricos, até problemas de meio ambiente. Os demais vídeos do canal são:

1. Série Previdência: de onde viemos, para onde vamos: História da Previdência
2. Série Ciclistas e Motoristas - A Rua é de Todos! Episódio 1
3. Série Ciclistas e Motoristas - A Rua é de Todos! Episódio 3
4. Vincent

¹⁴Não existe um canal da TV Câmara no YouTube. Do mesmo modo que o *site* da TV Câmara é acessado por meio de um *link* dentro do *site* da Câmara dos Deputados os vídeos da TV Câmara também são armazenados no canal da Câmara dos Deputados no YouTube.

¹⁵Todos os dados foram coletados no dia 12/11/2019 às 7h18’.

5.Revoada

6. Série Contos da Resistência Ep. 1: Imprensa e Artes
7. Série Contos da Resistência Ep. 3: Imprensa e Artes
8. Série "O Que Você Faz?": Lâmpadas Fluorescentes
9. Série "O Que Você Faz?": Garrafas PET
10. Série "O Que Você Faz?": Medicamento vencido
11. Série "O Que Você Faz?": Óleo de Cozinha Usado
12. Diálogo com Joaquim Nabuco
13. O Veneno da Jararaca - Acesso ao Patrimônio Genético Brasileiro
14. A Ilha de Dom Sebastião
15. Mandalla - O Círculo Mágico da Vida
16. Brasilidade Artesanato do Cerrado
17. Construtores do Brasil - Deodoro da Fonseca
18. Constituindo - Paulo Lins
19. Constituindo - MV Bill
20. Constituindo - Tico Santa Cruz
21. Constituindo - Chico Caruso
22. Foco - Vaqueiros
23. Foco - Arte Naïf no Brasil
24. Construtores do Brasil - Pedro Álvares Cabral
25. Construtores do Brasil - Ajuricaba
26. Constituindo - Elisa Lucinda

-A série em análise não se enquadra em nenhum tipo de padrão de produção da TV Câmara, aliás, não foi possível reconhecer uma justificativa para os temas produzidos, ou seja, não existem séries pré-definidas sobre personagens históricos, questões culturais, de meio ambiente, educativas, enfim, como já foi mencionado, não parece haver uma diretriz de longo prazo para a TV Câmara, visto que, inclusive, depende de verbas disponíveis dentro do próprio orçamento da Câmara dos Deputados.

-O Secretário de Comunicação da Câmara dos Deputados a época, Deputado José Priante PMDB/PA, tem mais de 30 anos de vida pública e votou a favor da PEC do Teto dos Gastos Públicos e da Reforma Trabalhista. O deputado assumiu em 17 de agosto de 2016 e deixou o cargo em março de 2017, sendo substituído pelo deputado Márcio Marinho (PRB-BA), que também votou a favor da PEC do Teto dos Gastos Públicos e da Reforma Trabalhista, o que indica que ambos concordam com os principais pontos da pauta do Governo Federal.

3.2.1.1 Dinâmica da narrativa

Na forma de análise fílmica proposta por Penafria (2009, p. 8-9), a Dinâmica Narrativa, uma das etapas da análise interna da imagem e do som, compreende:

[...] a decomposição do filme por partes (sequências e/ou por cenas). Esta divisão terá de ser feita a partir de um critério previamente definido. A definição desse critério depende do próprio filme (por exemplo, decompor um filme onde o espaço é importante implica fazer uma decomposição das partes desse filme tendo em conta exteriores e interiores)

O critério de decomposição aqui definido, como já exposto, foi buscar os fotogramas problemas (FP) e os fotogramas que apontem as soluções (FS) com vistas a verificar em que medida de fato se dá a prevalência do binômio problema/solução.

Como se trata de um documentário do tipo expositivo (NICHOLS, 2007) foram selecionados os fotogramas que, também, ajudam a construir a articulação do ponto de vista com base no viés histórico, característica deste modelo de documentário.

Na série produzida pela TV Câmara, já no primeiro plano de cada documentário, percebe-se o compromisso assumido com o objeto do filme documental em análise: a história da Previdência, o tema central da série. Ou seja, a série se propõe, inicialmente, a “esclarecer” o espectador sobre pontos importantes da previdência como mostra o primeiro fotograma problema - FP(1) – Tema Central do Filme (Figura 28).

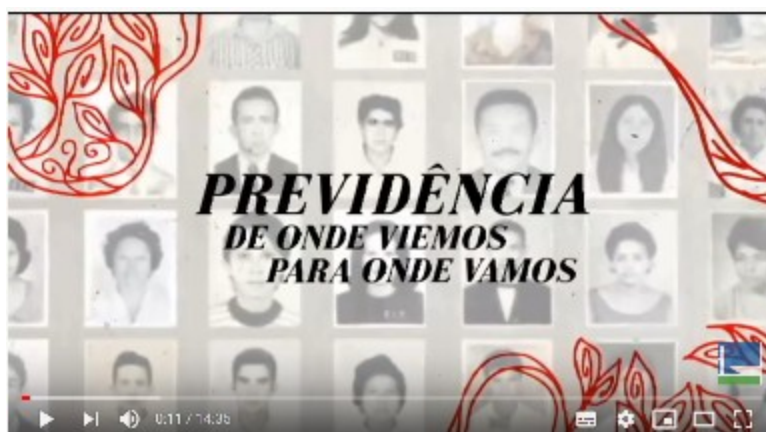


Figura 28- FP(1) – *Print da tela de abertura da série mostrando o tema central do filme.*
Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – Vinheta de abertura

O FP(1) apresenta uma primeira questão: o título é uma afirmação, não existe um caráter interrogatório que se percebe pela ausência de um ponto de interrogação. A ideia inicial é a de que o material irá mostrar ao espectador “para onde vamos” no que diz respeito a previdência, como se o destino já estivesse traçado e não houve ainda toda uma tramitação a ser realizada no Congresso.

O uso de fotos antigas, do tipo 3x4, auxiliam a passar a ideia de um tempo passado, ensejando a necessidade de mudança, de modernização de um sistema que já é antigo.

O design gráfico indica, como foi visto, crescimento, vida, mas, também, lembra um espaço que vai sendo tomando pelas plantas que, se não removidas, poderiam “sufocar” todo

o quadro. Tal leitura baseia-se numa análise da construção de uma metáfora sutil, que nem todo público poderia compreender e, obviamente, é uma leitura nossa no âmbito desta dissertação.

O FP(1) portanto apresenta o problema, ao nosso ver: o envelhecimento do sistema de previdência no Brasil e a necessidade de mudanças e de regulação.

A narração em *off* do primeiro episódio dura cerca de 1'20", quando entra a entrevista do Consultor Legislativo da Câmara dos Deputados, Leonardo Rolim, que faz uma explanação histórica, retomando o que já havia sido dito pelo narrador em *off*, enfatizando três aspectos principais: Aposentadoria, Pensão e Invalidez. Imediatamente depois entra a fala de Baldur Schubert (Representante da OISS - *Organización Iberoamericana de la Seguridad Social*), cujo discurso destaca a importância da Lei Eloy Chaves, de 1923, que criou as Caixas de Aposentadorias e Pensões, solucionando alguns dos problemas dos trabalhadores brasileiros (Figura 29 – FS(1)).



Figura 29- FS(1) – *Print* da tela com explicação de especialista sobre a Lei Eloy Chaves, 1923, como solução para problemas previdenciários da época.

Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:02:31)

A Figura 30 apresenta o FP(2), composto, na verdade, por dois fotogramas, que pontuam o aumento no número de beneficiários da Previdência – 20 mil na década de 1920 e mais de 50 milhões em 2017.



Figura 30- FP(2) – *Print* da tela com explicação de especialista sobre o aumento no número de segurados
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:04:05 e 00:04:35)

Medidas regulatórias vão surgindo no tempo histórico, a exemplo do FS(2) que apresenta a Criação dos IAPs (Institutos de Aposentadorias e Pensões) (Figura 31), a Unificação das Caixas de Previdência (FS(3), Figura 32), a Unificação das Caixas de previdência na década de 1960 (FS(4), Figura 33).



Figura 31- FS(2) – *Print* da tela com explicação de especialista sobre a criação dos IAPs
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:04:34)



Figura 32- FS(3) – *Print* da tela com explicação de especialista sobre a unificação das caixas de previdência
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:05:45)



Figura 33- FS(4) – *Print* da tela com explicação de especialista sobre a unificação das caixas de previdência na década de 1960
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:06)

Os recursos estéticos presentes nos episódios nos permitem inferir que se tratam de documentários com viés expositivo, pautados no binômio problema/solução.

Afinal, no **1º Episódio**, os espectadores recebem uma verdadeira enxurrada de cenas dando conta de uma Previdência, na origem, moderna, sólida, humanizada, abrangente e extremante operante.

As imagens são de arquivo, passando uma forte impressão de relatarem como, de fato, era a Previdência antes do “rombo” atual e como as medidas haviam solucionado os problemas antes existentes (Figuras 34 a 39 que representam os fotogramas solução).



Figura 34- FS(5) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Computadores)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:28)



Figura 35- FS(6) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Pesquisa e Ensino Médico)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:33)



Figura 36- FS(7) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Mulher)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:35)



Figura 37- FS(8) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Infância)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:38)



Figura 38- FS(9) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento à Velhice)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:41)



Figura 39- FS(10) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento ao Deficiente)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:41)

Pelas imagens e narrativa, o espectador é lavado a crer que o Sistema Previdenciário era apto a atuar em todas as frentes, promovendo a reabilitação profissional diretamente e inclusive ofertando creches para as crianças (Figuras 40 a 44).



Figura 40- FS(11) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Reabilitação Profissional)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:44)



Figura 41- FS(12) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Reabilitação Profissional)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:47)



Figura 42- FS(13) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Atendimento ao Quarto Estrato¹⁶)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:50)

¹⁶A denominação “quarto estrato” foi criada no Governo Geisel para indicar a fatia mais carente da população brasileira.



Figura 43- FS(14) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Complementação Alimentar)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:52)



Figura 44- FS(15) – *Print* da tela que mostra a modernização da Previdência (Creche)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:06:55)

Entretanto, quando o documentário passa a expor registros de tempos mais próximos da atualidade, sobretudo a partir da Constituição de 1988, novos problemas vão surgindo e o que se vê é um Sistema Securitário inoperante, inchado, incapaz de fazer frente às demandas sociais que apontam para um terceiro problema, representados por dois fotogramas problema que compõem o FP(3) (Figura 45).

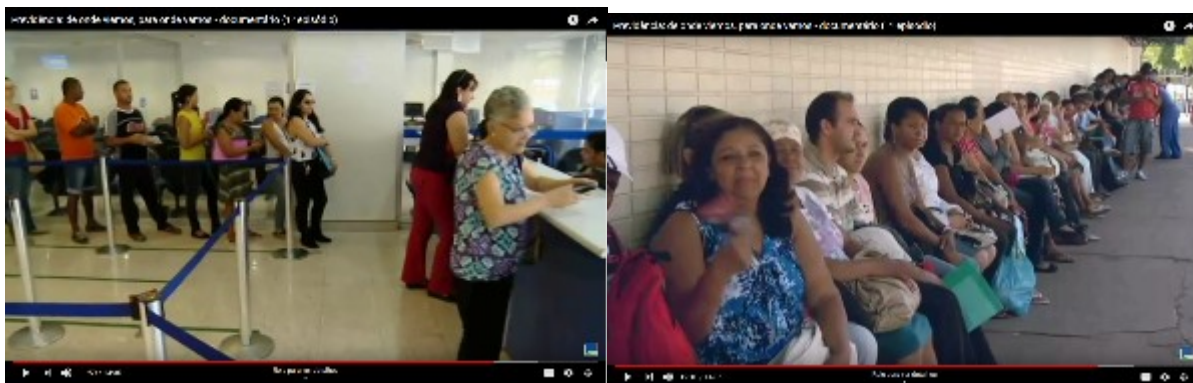


Figura 45- FP(3) – *Print* da tela que mostra a precarização do atendimento
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:11:59 e 00:12:20)

O 1º. Episódio se encerra com a mensagem de que o sistema de previdência evoluiu ao longo dos alunos em função de uma série de mudanças e sugerindo que nesse momento serão necessárias novas mudanças para que possa ser retomada a sua operacionalidade.

Antes de prosseguir é importante destacar que a vinheta de abertura é acompanhada de um som de “tic tac” que remete tanto à passagem do tempo quanto aos momentos que antecedem à explosão de uma bomba, situação incorporada ao nosso imaginário pelo próprio cinema. A metáfora “previdência=bomba” prestes a explodir pode não ser imediatamente reconhecível mas consegue chegar até o expectador mesmo que sutilmente.

A partir do **2º Episódio**, a série promove uma mudança na narrativa, mostrando como a população ativa deve contribuir para que a população inativa possa ser assistida, utilizando de modo mais contundente a “voz da autoridade” para tanto. O professor de Administração Pública da UNB, José Matias Pereira, pondera que vem sendo realizadas reformas desde o Presidente José Sarney, mas que foram reformas paliativas que não resolveram os problemas e ressalta que existe a necessidade de uma reforma mais ampla que possa durar pelos próximos 20 ou 30 anos. A Profa. Diana Vaz de Lima, Contabilidade - UNB, também destaca a questão da mulher que, como grupo social, sofre desvantagens de diferentes naturezas que restringem seu acesso aos benefícios plenos no modelo previdenciário atual.

A “voz da autoridade” aparece ainda por meio do Secretário de Previdência Social do Ministério da Fazenda, Marcelo Abi-Ramia Caetano, que enfatiza o envelhecimento da população, apresentada dados acerca da América Latina e aponta a inviabilidade do atual sistema.

Florianio Martins de Sá Neto, Vice-Diretor de Política de Classe da ANFIP, fala sobre o fato da maior parte dos beneficiários receber um salário mínimo de aposentadoria.

Os especialistas anteriormente citados continuam funcionando como “voz de autoridade”, num total, nesse episódio, de seis especialistas.



Figura 46- FS(16) – A “voz da autoridade” – Leonardo Rolim (Consultor Legislativo da Câmara dos Deputados), Marcelo Abi-Ramia (Secretário de Previdência Social do Ministério da Fazenda), Baldur Schubert (Representante da OISS), Diana Vaz de Lima (Professora de Contabilidade da UNB), José Matias (Professor de Administração Pública da UNB) e Floriano Martins de Sá Neto (Vice-Diretor de Política de Classe da ANFIP).
Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio

O 2º. Episódio passa, então, a expor qual a solução encontrada pelo Governo para “garantir” a subsistência do Sistema Previdenciário Brasileiro (Figuras 47 a 55):

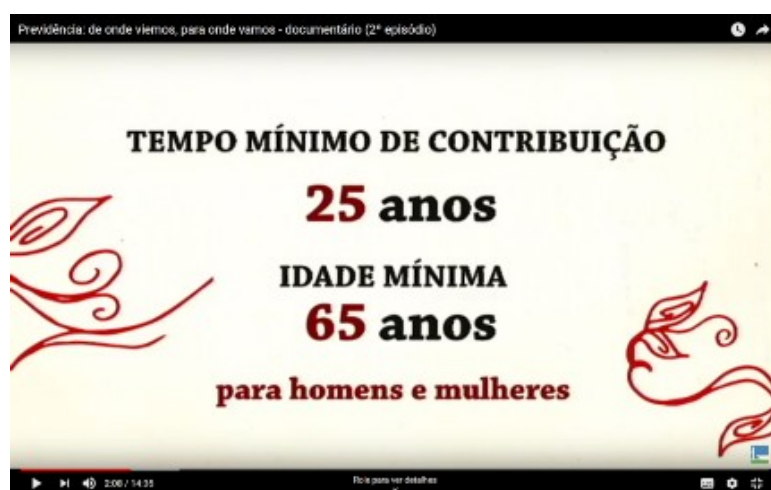


Figura 47 - FS(16) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Idade e tempo mínimo de contribuição)
Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:02:04)

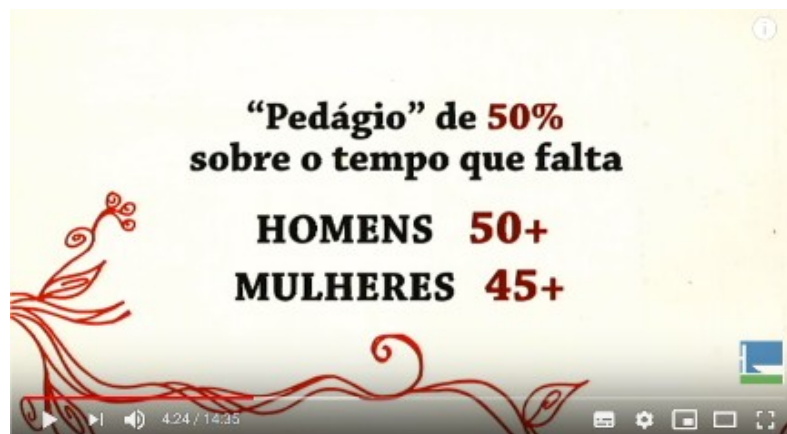


Figura 48- FS(17) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Pedágio/Regra de Transição)

Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:04:24)

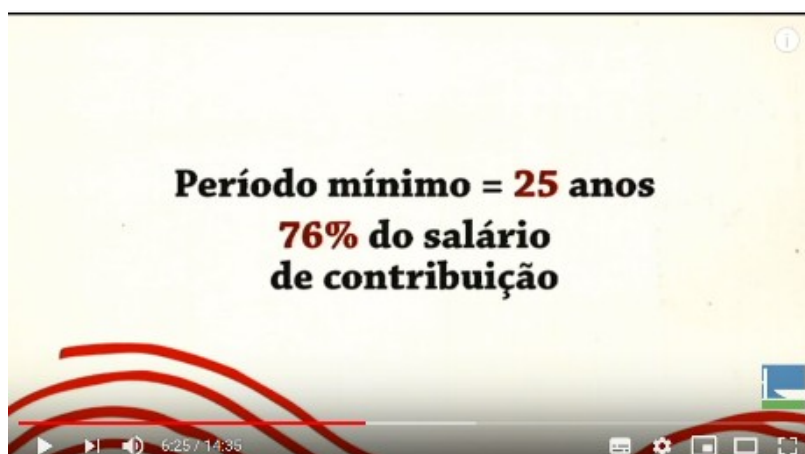


Figura 49- FS(18) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Percentual do Benefício)

Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:04:24)

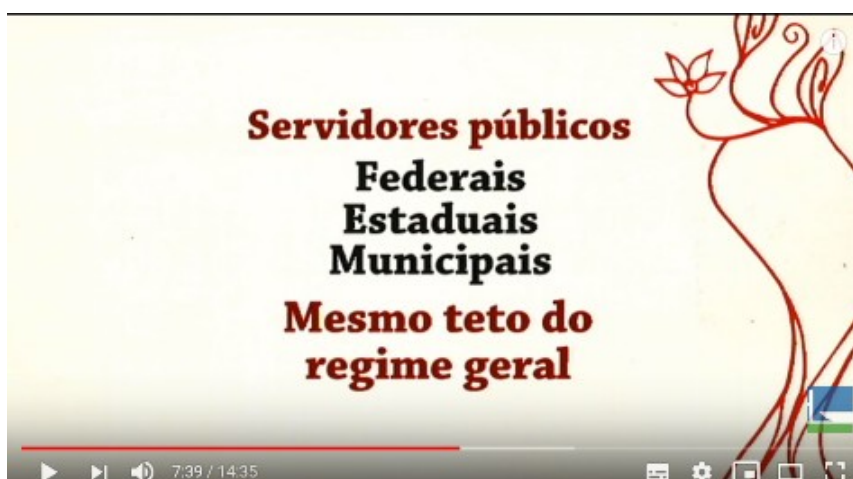


Figura 50- FS(19) – Print da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Funcionários Públicos)

Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:07:39)

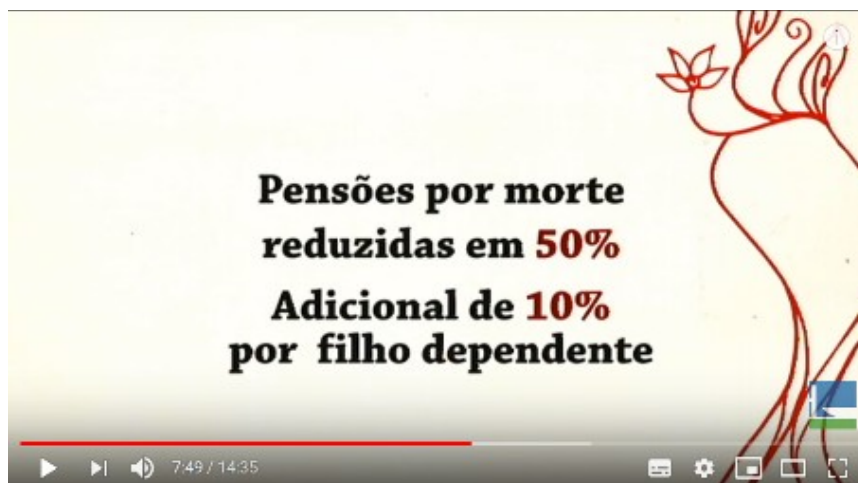


Figura 51- FS(20) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Pensões por Morte)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:07:49)



Figura 52- FS(21) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Veto ao acúmulo de aposentadoria e pensão)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:07:49)

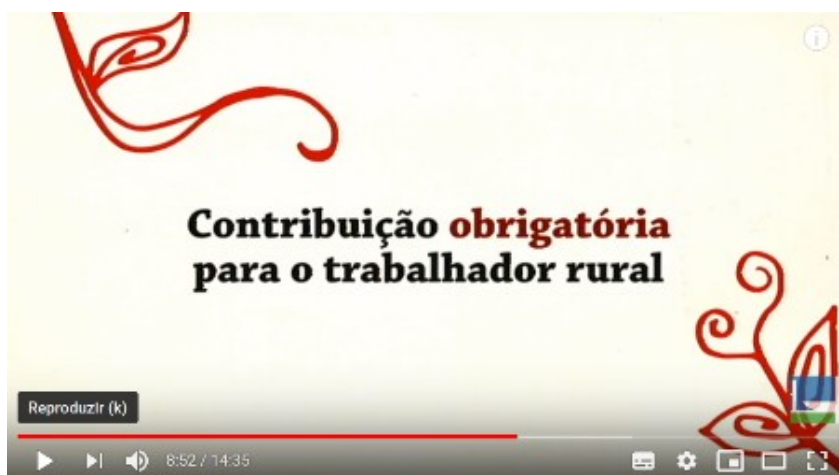


Figura 53- FS(22) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Contribuição Obrigatória para o trabalhador Rural)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:08:52)



Figura 54- FS(23) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Diminuição dos benefícios de grupos vulneráveis)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:09:34)



Figura 55- FS(24) – *Print* da tela que mostra as mudanças pretendidas na previdência (Militares Bombeiros e policiais Militares excluídos da reforma)
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 2º. Episódio (00:11:44)

O 2º. Episódio acentua as seguintes características do documentário expositivo (NICHOLS, 2007): uso da “voz de Deus”; a “voz de Deus” é em geral masculina (5 dos 6 especialistas são homens), grave, treinada, buscando gerar maior credibilidade; dirigir-se ao expectador de modo direto, expondo um argumento ou recontando uma história; uso de lógica informativa focada no verbal, com uso secundário de imagens (no 2º. Episódio a câmera mostra os especialistas falando e uma série de vinhetas com os pontos que desejam ser reforçados); estrutura narrativa semelhante aos telejornais (NICHOLS, 2007).

Como se extrai com clareza do fotograma FP(4) (Figura 56), o terceiro e último episódio da Série “Previdência: de onde viemos, para onde vamos” objetiva fazer com que o cidadão “entenda melhor os conceitos de *superávit*, *déficit*, arrecadação e demografia na Previdência Social”.

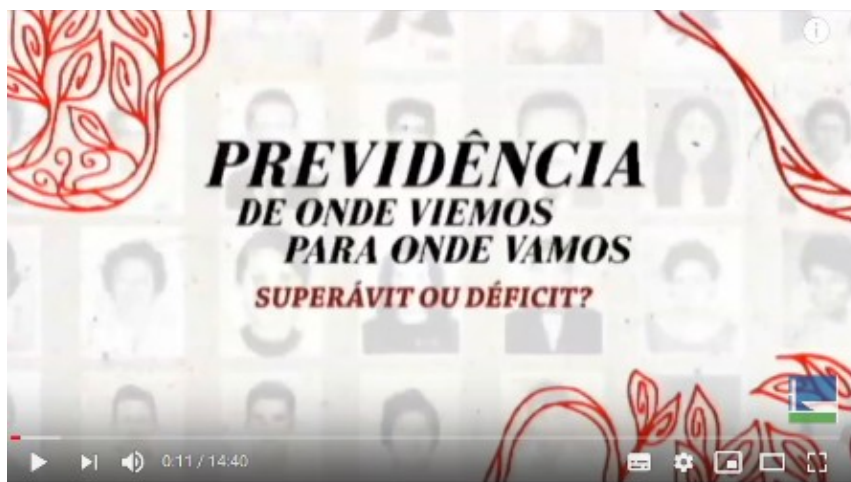


Figura 56- FP(4) – *Print da tela que mostra os dois polos da discussão: Superávit ou Déficit?*
Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 3º. Episódio – Vinheta de Abertura

Para tanto, esperava-se que os recursos estilísticos utilizados no 2º Episódio, em especial no que se refere à utilização de imagens contendo textos explicativos, fossem observados.

Entretanto, não há imagens ou narrativas sobre dados, números ou estatísticas. Ou seja, os esperados conceitos de superávit, déficit, arrecadação e demografia na Previdência Social não são claramente apresentados à sociedade.

Entre os cinco especialistas que aparecem¹⁷, apenas um defende que a Previdência é superavitária, Floriano Martins de Sá Neto, Vice-Diretor de Política de Classe da ANFIP. A ANFIP é a Associação Nacional dos Auditores Fiscais da Receita Federal do Brasil.

A bem da verdade, o 3º episódio traz somente novos e longos depoimentos dos mesmos especialistas ouvidos nos dois primeiros episódios, tudo com o intuito de reforçar a fidedignidade e seriedade da solução apresentada pelo Governo.

Entendemos que o terceiro episódio, de fato, só acrescenta um novo problema, a discussão acerca do superávit e do déficit da previdência, razão pela qual não foi apresentada nenhuma situação em que se pudesse reconhecer outra solução que não a reforma da

¹⁷Baldur Schubert (OISS) não aparece no 3º. Episódio.

previdência. Não seria, portanto, ao nosso ver, justo destacar um único FS(25) – Reforma da Previdência, entendendo-se que essa Reforma é a proposta pelo atual Governo, cujos pontos centrais foram abordados no 2º. Episódio, mas considerar que todos os fotogramas, mesmo aqueles em que o superávit é defendido e se transforma em argumento a ser desmontado pelos demais, consideramos que o FS(25) é composto por todos os fotogramas do 3º. Episódio.

A Tabela 1 apresenta todos os Fotogramas Problemas (FP) e Fotogramas Solução (FS) selecionados para a análise.

Os Fotogramas Problemas referem-se à quatro questões centrais:

- FP(1) – Tema Central – Previdência – Necessidade de regulação
- FP(2) – Aumento no número de Beneficiários
- FP(3) – Precarização do atendimento
- FP(4) – Superávit ou Déficit?

A partir da identificação dos principais problemas propostos foram levantados os seguintes Fotogramas solução:

-Para FP(1) - Tema Central – Previdência – Necessidade de regulação:

- FS(1) – Lei Eloy Chaves 1923
- FS(2) – Criação dos IAPs
- FS(3) – Unificação das caixas de previdência
- FS(4) – Unificação das caixas de previdência na década de 1960
- FS(5) – Modernização da Previdência (Computadores)
- FS(6) – Modernização da Previdência (Pesquisa e Ensino Médico)
- FS(7) – Modernização da Previdência (Atendimento à Mulher)
- FS(8) – Modernização da Previdência (Atendimento à Infância)
- FS(9) – Modernização da Previdência (Atendimento à Velhice)
- FS(10) – Modernização da Previdência (Atendimento ao Deficiente)
- FS(11) – Modernização da Previdência (Reabilitação Profissional)
- FS(12) – Modernização da Previdência (Reabilitação Profissional)
- FS(13) – Modernização da Previdência (Atendimento ao Quarto Extrato)
- FS(14) – Modernização da Previdência (Complementação Alimentar)
- FS(15) – Modernização da Previdência (Creche)

-Para o FP(2) – Aumento no número de Beneficiários e o FP(3) – Precarização do atendimento:

- FS(16) – Mudanças da Previdência (Idade e tempo mínimo de contribuição)
- FS(17) – Mudanças da Previdência (Pedágio/Regra de Transição)
- FS(18) – Mudanças da Previdência (Percentual do Benefício)
- FS(19) – Mudanças da Previdência (Funcionários Públicos)
- FS(20) – Mudanças da Previdência (Pensões por Morte)
- FS(21) – Mudanças da Previdência (Veto ao acúmulo de aposentadoria e pensão)

FS(22) – Mudanças da Previdência (Contribuição Obrigatória para o trabalhador Rural)

FS(23) – Mudanças da Previdência (Diminuição dos benefícios de grupos vulneráveis)

FS(24) – Mudanças da Previdência (Militares Bombeiros e policiais Militares excluídos da reforma)

-Para o FP(4) - Superávit ou Déficit?

FS(25) - Reforma da Previdência

Tabela 1 – Fotogramas Problema e Fotogramas Solução selecionados para a análise

Fotograma Problema (FP)	Fotograma Solução (FS)
FP(1) – Tema Central – Previdência – Necessidade de regulação	FS(1) – Lei Eloy Chaves 1923 FS(2) – Criação dos IAPs FS(3) – Unificação das caixas de previdência FS(4) – Unificação das caixas de previdência na década de 1960 FS(5) – Modernização dos sistema de Previdência (Computadores) FS(6) – Modernização dos sistema de Previdência (Pesquisa e Ensino Médico) FS(7) – Modernização dos sistema de Previdência (Atendimento à Mulher) FS(8) – Modernização dos sistema de Previdência (Atendimento à Infância) FS(9) – Modernização dos sistema de Previdência (Atendimento à Velhice) FS(10) – Modernização dos sistema de Previdência (Atendimento ao Deficiente) FS(11) – Modernização dos sistema de Previdência (Reabilitação Profissional) FS(12) – Modernização dos sistema de Previdência (Reabilitação Profissional) FS(13) – Modernização dos sistema de Previdência (Atendimento ao Quarto Extrato) FS(14) – Modernização dos sistema de Previdência (Complementação Alimentar) FS(15) – Modernização dos sistema de Previdência (Creche)
FP(2) – Aumento no número de Beneficiários FP(3) – Precarização do atendimento	FS(16) – Mudanças da Previdência (Idade e tempo mínimo de contribuição) FS(17) – Mudanças da Previdência (Pedágio/Regra de Transição) FS(18) – Mudanças da Previdência (Percentual do Benefício) FS(19) – Mudanças da Previdência (Funcionários Públicos) FS(20) – Mudanças da Previdência (Pensões por Morte) FS(21) – Mudanças da Previdência (Veto ao acúmulo de aposentadoria e pensão) FS(22) – Mudanças da Previdência (Contribuição Obrigatória para o trabalhador Rural) FS(23) – Mudanças da Previdência (Diminuição dos benefícios de grupos vulneráveis) FS(24) – Mudanças da Previdência (Militares Bombeiros e policiais Militares excluídos da reforma)
FP(4) – Superávit ou Déficit?	FS(25) - Reforma da Previdência

Fonte: Elaboração Própria.

Como se percebe, a estruturação dos documentários da série (presença da narrativa em “voz de Deus”, elenco formado por pessoas comuns, escolha das imagens de arquivo, disposição temporal dos Planos, depoimentos de especialistas, confrontação entre problema e aparente solução) objetiva a identificação, pelo maior número de espectadores, de elementos que o auxiliem, enquanto cidadão, a assimilar as mensagens concebidas pelo documentarista e, como tal, pelo Poder Público federal como idealizador.

Para tanto, a autenticidade dos registros e a representação do real é feita de forma a convencer o espectador de que, de fato, a narrativa contida no filme é fidedigna e os oportunos debates devem seguir a linha de enfrentamento proposta no filme.

3.2.1.2 Pontos de vistas: sentido visual/sonoro; sentido narrativo e sentido ideológico

Inicialmente, entendemos ser necessário esclarecer qual o significado da expressão “ponto de vista”, posto que seu sentido irá balizar as análises aqui inseridas.

Para Penafria (2009, p. 8-9),

A expressão “ponto de vista” pode ser trabalhada em três sentidos: 1-Sentido visual/sonoro (onde está a câmara em relação ao objecto a filmar? Que sons podem ser ouvidos ao longo do filme e em que momentos? Quais as características dos planos? Trata-se aqui de fazer uma análise ao filme nos seus aspectos visuais e sonoros recorrendo ou criando terminologia relativa à imagem e ao som.) 2-Sentido narrativo (Quem conta a história? E como é contada?). Aqui entendemos por narrativa a junção das noções de história e enredo. A história define-se como a sucessão de acontecimentos (o que acontece e não depende da vontade das personagens) e acções (o que acontece como resultado da vontade das personagens). O enredo é o modo como a história é contada. E uma história pode ser contada: na primeira pessoa – os espectadores vêm os acontecimentos através dos olhos de uma personagem. Esta técnica é muito usada para efeitos de suspense em que é necessário reter informação da audiência; na terceira pessoa – trata-se da acção vista por um observador ideal, em geral são filmes nos quais não é detectável a presença da câmara. Raramente é usado como o único ponto de vista; onisciente – para que um filme apresente este ponto de vista é necessário que sejam dadas indicações ao espectador sobre o que as personagens pensam. Nestas situações é vulgar recorrer-se à voz em off (também denominada voiceover); ambíguo – consiste em alternar entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa plano subjectivo. Isto pode ser feito dentro de um plano ou com vários planos através do recurso da montagem. Ou, apresentar num mesmo plano diferentes pontos de vista. 3- Sentido ideológico. Aqui pretende-se verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador em relação ao tema(s) do filme

A série *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* lança mão de recursos estéticos limitados, porém, poderosos.

Pensando no sentido visual/sonoro, a câmara está quase sempre fixa em relação ao objeto, com as entrevistas sendo realizadas num único plano. O entrevistador nunca aparece e

os cortes as vezes fazem com que a fala do entrevistado se inicie antes de sua imagem aparecer na tela.

As entrevistas também obedecem à regra dos terços, ou seja, além do enquadramento do entrevistado há um espaço de “respiro” que mostra o fundo e permite, por exemplo, a inclusão da legenda com o nome do especialista e a presença dos elementos gráficos.

Os entrevistados são mostrados em plano médio (com foco entre o umbigo e a cabeça), e a câmera encontra-se a uma distância média do entrevistado, pois, trata-se de um plano de posicionamento e de exposição, utilizado, por exemplo, em grande parte dos telejornais (Figura 57).



Figura 57- Print de imagens com exemplos de Plano Médio
Fonte: Google

Par alguns estudiosos os planos são as palavras do cinema (BORDWELL e THOMPSON, 2014). Assim, pontua Bungarten (2013, p. 32): “A construção visual de cada plano – o enquadramento, a composição, a angulação da câmera, os movimentos de câmera, os elementos contidos no quadro – são os signos que permitem construir o discurso narrativo

dentro desta linguagem”.

De modo mais adensado, o autor ressalta que “[...] as relações estabelecidas no interior do quadro e as mudanças dessas relações dentro do plano, a maneira como os objetos são representados, as formas, cores e texturas, os simbolismos, os sentidos culturais e históricos, tudo isso engendra um complexo sistema significativo” (BUNGARTEN, 2013, p. 32).

Por sua vez, Nogueira (2010, p. 1), destaca que: “Um plano tem sempre uma justificação, mesmo que esta seja aparentemente oculta”. Este é um aspecto importante na análise aqui empreendida, pois, a sutileza da utilização do plano pode levar ao reforço de um determinado ponto de vista, no caso, a visão apresentada pelo Governo federal para a reforma da previdência.

O ponto de vista resulta de uma ou várias escolhas, mesmo se inconscientes. “Se se trata de uma obra narrativa, convém conhecer os momentos decisivos da história, perceber a importância da clareza e da continuidade do discurso, entender a relevância dramática de uma imagem. Se se trata de uma obra experimental, convém perceber as incidências formais do plano, a sua autonomia, o seu tempo, a sua densidade. Entre outras coisas” (NOGUEIRA, 2010, p. 9).

Um dos planos mais utilizados na série analisada foi o plano médio, com foco nos entrevistados, um plano considerado neutro, segundo Nogueira (2010). O plano médio permite um equilíbrio entre a distância e o envolvimento, colocando o espectador a meio caminho entre a imersão e a contemplação, como afirma Nogueira (2010), ou seja, “entre a empatia, privilegiada pelo grande plano, e o afastamento, consequência do plano geral”, ao mostrar a figura humana até à cintura.

Combina portanto: “as características fundamentais do grande plano (a focalização deliberada da atenção) e as do plano geral (o distanciamento afectivo)”. Como resultado, este tipo de plano consegue captar o essencial da linguagem corporal e mostrar as nuances das expressões faciais. Assim, “Este equilíbrio entre distância e envolvimento afectivos e entre proximidade e afastamento perceptivos torna-o especialmente propício para a apresentação de cenas de diálogo entre diversas personagens ou de cenas de acção, em especial as lutas corpo a corpo” (NOGUEIRA, 2010, p. 39).

Na série em análise o plano médio suscita essa neutralidade, ao remeter ao telejornalismo, que no Brasil é sempre (ou quase sempre) tido como um padrão de verdade, tal neutralidade pode ser quebrada, mas, no nosso objeto de estudo não houve interesse em

“quebrar” essa suposta neutralidade, uma vez que o interesse era transmitir o ponto de vista do Governo Federal.

O sentido visual, desde a identidade visual até a escolhas de ilustrações e fotografias, o uso de cartelas com os pontos de destaque do projeto do atual Governo Federal, imagens de arquivo que se alternam de um momento em que a Previdência parecia oferecer pleno atendimento (o que, de fato, nunca aconteceu) até um momento em que o aumento das demandas leva a um excesso de filas, demoras e a uma situação de déficit.

O sentido sonoro é marcado, como já foi dito, pelo som do “tic tac” na vinheta de abertura que nos leva a pensar tanto na passagem do tempo quanto na eminente explosão de uma bomba, numa espécie de “contagem regressiva”. A trilha sonora original foi composta por Alberto Valério, que já integrou a equipe de outros documentários da TV Câmara tanto como compositor de trilhas sonoras quando na área de efeitos sonoros (“Lâmpadas, o que fazer com elas e o descarte correto” (2019), “Profissão do Sonho” (2017), “Leitores sem fim” (2016), entre outros).

Uma outra leitura igualmente possível, após analisarmos a amostra, seria concluir que a série *Previdência: de onde viemos, para onde vamos*, valendo-se de instrumentos estéticos, disposição de planos, escolha direcionada de pessoas, aplicação de questionários preestabelecidos, está, em verdade, apresentando ao cidadão, deliberadamente, uma representação do real que edifique tão somente o ponto de vista de algum grupo ou liderança que esteja no poder.

Tal cenário evidencia que as premissas estéticas e de compromisso com o objeto do documentário idealizadas pela escola clássica continuam sendo utilizadas quando o foco do documentário é expor ou problematizar um tema ou momento histórico.

Sendo balizada por pontos de vista distintos de especialistas nas mais variadas áreas afins, assume um compromisso social (aos moldes de Grierson) de informar e esclarecer o cidadão para que ele possa, de forma voluntária e livre de qualquer influência, opinar sobre um tema que mudará drasticamente a sua vida. – Será?

Penafria (2004, *online*), afirma que: “Para Grierson, ao contrário de Flaherty, o documentário deve abordar os problemas sociais e económicos e a solução para esses mesmos problemas”. De modo mais direto, a autora destaca que “Embora admirador de Flaherty, Grierson questiona os seus filmes por não apresentarem soluções para os problemas dos povos que filma. Grierson encontrou no documentário princípios que lhe permitiram explorá-lo

como instrumento de utilidade pública” (2004, *online*).

As soluções trazidas na série, no seu sentido narrativo, mostram uma condução da narrativa. Assim, no sentido narrativo, a história é contada pelo próprio Governo Federal, que a conta se valendo de imagens de arquivo e da “voz de deus” na forma de seis especialistas diferentes, com apenas um deles parecendo divergir no que tange à relação déficit/superávit. Os espectadores veem a história através do olhar dos personagens, no caso, narradores (dois) e especialistas (seis), alternando-se a narrativa em primeira e terceira pessoa, o que confere uma certa ambiguidade.

Quanto ao sentido ideológico, é evidente, ao nosso ver, a posição favorável à aprovação da Reforma da Previdência, nos moldes em que a encaminhou para a tramitação o Governo Federal.

Em que pese a dificuldade em se selecionar a cena principal de uma produção audiovisual, ao nosso ver, a cena principal aparece no 1º. Episódio, entre 00:11:05, quando o especialista da OISS diz, “Saúde é para todos [...] Previdência Social, Não” (Figura 58).

Segue-se a imagem de um senhor sentado ao lado de uma cadeira visivelmente deteriorada (Figura 59), depois a imagem de uma sala lotada, com uma criança de olhar triste/cansado olhando para a câmara e, mais uma vez, cadeiras deterioradas (rasgadas) (Figura 60).

O próximo corte, novamente mostra um grupo de pessoas sentado em cadeiras rasgadas, com um senhor em primeiro plano entre o desconsolo e a indignação (Figura 61), depois corta para a mão de uma senhora segurando uma senha de número 0142, que parece ser um número que enseja muita espera, e no papel vai escrito a mão em caneta preta, “Nada Consta”, o que também enseja problema (Figura 62).

Com a ideia da demora ressaltada pela imagem a seguir, de uma placa de sinalização que marca a última senha chamada 0118 (Figura 63), a imagem da impaciência e o sentimento de “é brincadeira essa demora” (Figura 64), um plano de detalhe de uma servidora atendendo com um cartaz em que a primeira palavra é “reagendar”, o que denota frustração (Figura 65). Seguem-se três tomadas de atendimentos (Figuras 66, 67 e 68), e termina com a imagem em close, com um detalhe de uma senhora segurando uma bengala (Figura 69).



Figura 58- *Print da tela que marca o início da Cena Principal – primeira imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio* (00:11:05)



Figura 59 – *Print da tela - Cena Principal – segunda imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio* (00:11:05)



Figura 60- *Print da tela - Cena Principal – terceira imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio* (00:11:11)



Figura 61- *Print da tela - Cena Principal – quarta imagem*
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:13)*



Figura 62- *Print da tela - Cena Principal – quinta imagem*
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:16)*



Figura 63- *Print da tela - Cena Principal – sexta imagem*
 Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:16)*



Figura 64- *Print da tela - Cena Principal – sétima imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:17)*

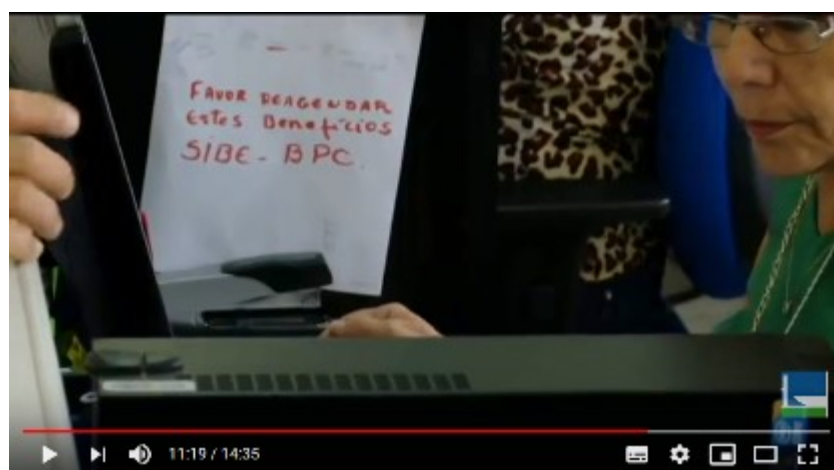


Figura 65- *Print da tela - Cena Principal – oitava imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:19)*



Figura 66- *Print da tela - Cena Principal – nona imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos – 1º. Episódio (00:11:23)*



Figura 67- *Print da tela - Cena Principal – décima imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:11:26)



Figura 68- *Print da tela - Cena Principal – décima primeira imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:11:28)



Figura 69 - *Print da tela - Cena Principal – décima segunda e última imagem*
 Fonte: Fonte: *Previdência: de onde viemos, para onde vamos* – 1º. Episódio (00:11:30)

Em 25 segundos são exibidas 12 imagens, com cortes rápidos e que deixam a sensação de que a situação é grave, fazendo com que o expectador que já precisou de serviços públicos sintasse lesado e que termine por concluir que é necessária uma mudança e que “qualquer coisa é melhor do que o que temos hoje”.

Como o objetivo desta pesquisa é analisar a prevalência do binômio problema/solução na série em análise, a análise interna permite verificar que existe uma estrutura fundamentada na exposição de problemas, estruturada em narração em *off*, voz de especialistas, imagens contundentes, vinheta sonora marcante, identidade visual e na apresentação de soluções, em especial nos dois últimos episódios, culminando com a ideia de o projeto do Governo federal é a única saída.

Penafria (2004, *online*) esclarece que:

O conjunto de normas estéticas (no caso, nos filmes deste movimento o uso da *voz off* ou *voice over* é um dos recursos marcantes) têm uma ligação directa com o modo como cada autor entende a função das suas obras. O movimento documentarista britânico pretendia registar o presente e não o passado e dirigir-se directamente ao espectador. A Escola de Grierson sentia que a história estava a acontecer “aqui e agora” e os seus filmes faziam parte da situação social, económica, cultural e política da época.

Entretanto, até o momento, a análise externa não mostra indícios de que a série examinada destina-se a melhorar de alguma forma o cotidiano dos expectadores, mas, antes, reforçar a ideia de que é preciso aprovar a PEC da previdência que tramitava na Câmara.

3.2.2 Análise Externa

Como já dito anteriormente, segundo Penafria (2009), para fins de promoção da análise externa, é preciso conhecer, dentre outros, o contexto social, cultural e político que permeou as relações e eventos atinentes à produção e a realização do filme.

Neste íterim, passemos a discutir um pouco sobre o cenário sócio-político vivenciado à época na qual fora concebida a amostra do presente estudo.

Pois bem. No dia 5 de dezembro de 2016, o Governo Federal encaminhou ao Congresso Nacional a PEC (Proposta de Emenda à Constituição) n.º 287/2016 (MARTELLO e AMARAL, 2016, *online*), que tinha como objetivo promover profundas alterações nas regras previdenciárias então vigentes. Dentre as principais mudanças previstas, destacava-se o aumento da idade mínima, a exclusão das carreiras militares das novas regras propostas e o fim da “integralidade” dos servidores públicos.

A reforma proposta pelo Governo Federal foi aprovada pela CCJ (Comissão de Constituição e Justiça) em 14/12/2016 (CALGARO, 2016, *online*), ou seja, em menos de dez dias contados da sua apresentação.

Passado o recesso Parlamentar, já no início de fevereiro de 2017, foi constituída a Comissão Especial “destinada a proferir parecer à Proposta de Emenda à Constituição n.º 287-A, de 2016, do Poder Executivo, que altera os art. 37, 40, 42, 149, 167, 195, 201 e 203 da Constituição, para dispor sobre seguridade social, estabelece regras de transição e dá outras providências” (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, *online*).

Como se depreende da celeridade que marcou a realização das etapas atinentes ao trâmite legislativo observado até então, o Governo Federal vinha demonstrando a unidade de sua base de parlamentares e uma destacada representatividade no Congresso Nacional. Entretanto, faltava-lhe um elemento fundamental para lograr êxito na aprovação definitiva da Reforma da Previdência: o apelo e o apoio social (MÁXIMO, 2017, *online*).

Se por um lado o vento soprava favorável na tramitação do Congresso, o mesmo não era possível de se afirmar quanto à popularidade do tema e, em especial, quanto ao apoio da população à Reforma da Previdência.

Seja pela rejeição de uma parcela substancial da população, seja pelo grande desconhecimento acerca do teor da PEC em discussão, o fato é que, fora dos arredores do Congresso, o tema não encontrava o necessário eco social (BENITES, 2017, *online*).

E foi justamente neste contexto de críticas ao seu objetivo primário e de queixas sobre a falta de esclarecimentos técnicos sobre a PEC, que a TV Câmara disponibilizou, através do YouTube, uma série de minidocumentários intitulada “Previdência: de onde viemos, para onde vamos”, cujo intento, expressamente presente nas telas iniciais dos filmes, era esclarecer e informar a população sobre as mudanças que ocorreriam na hipótese de aprovação da reforma em tramitação no Congresso.

Não custa rememorar que, por mais que a TV Câmara possuía uma considerável produção filmica, nunca havia sido lançado um documentário de forma concomitante à tramitação de uma propositura – em especial uma Proposta de Emenda à Constituição – cujo conteúdo coincidia com o tema central do filme.

Como se percebe, o lançamento da série “Previdência: de onde viemos, para onde vamos” se deu em paralelo ao acelerado andamento dos trabalhos da Comissão Especial. A opção pela disponibilização dos documentários na Internet, numa plataforma mundialmente

conhecida por seu apelo e facilidade de acesso pelas grandes massas, acabou por deixar a série de minidocumentários afastada da mídia televisiva convencional, que àquela época, maio de 2017, fervilhava com a crise política instaurada pela delação da JBS, que dirigiu uma série de acusações ao então presidente (BENITES, 2017, *online*).

Ou seja, através dos minidocumentários produzidos pela TV Câmara, o Poder Público cumpria seu dever constitucional de informar a sociedade por intermédio de uma ferramenta que não estava atrelada à agenda negativa que a imprensa impunha ao Governo Federal e simultaneamente apressava o passo dos trabalhos da Comissão Especial, que culminou com a aprovação da PEC também na Comissão Especial em maio de 2017 (PEREIRA, 2017, *online*).

Entretanto, as denúncias relacionadas ao Governo Federal que se sucederam naquele ano de 2017 (PORTAL TERRA, 2019, *online*) foram fortes o suficiente para arrefecer os ânimos do Congresso e evitar que a PEC 287/2016 fosse levada ao Plenário para votação antes do final do mandato do então presidente, encerrado em dezembro de 2018.

Como se percebe, a concepção e a realização da série “Previdência: de onde viemos, para onde vamos” ocorreu num momento histórico no qual o Governo, mesmo possuindo maioria para aprovar a sua pretensão, precisa do apoio e da compreensão da sociedade sobre a sugerida importância das mudanças propostas.

CONSIDERAÇÕES

Como dito em linhas volvidas, o direito à informação compreende um direito essencial, com previsão expressa no Art. 5º, inciso XIV da Constituição Federal do Brasil.

Tal direito, diga-se de passagem, possui um duplo enfoque, a saber: de um lado, a garantia constitucional para se produzir e se difundir a informação sem embaraço ou censura, de outro, o direito de se receber, do Poder Público, tanto as informações que forem do interesse particular do cidadão, quanto aquelas que, face à importância, podem impactar de alguma forma na vida da coletividade.

Em especial, no que se refere ao acesso às informações, o Estado Democrático de Direito tutela a prerrogativa de que as informações fornecidas pelo Poder Público sejam verídicas, ou seja, que guardem relação com a realidade, vez que somente dessa forma se viabilizará a análise e a reflexão, pela sociedade, sobre a pertinência e retidão dos atos dos Governantes e sobre a regularidade da gestão pública.

Na presente obra, em que pese o reconhecido valor e a importância dos demais veículos de comunicação, foi dada especial ênfase ao caráter informativo do cinema, mais precisamente do filme documentário.

Para tanto, buscou-se individualizar o documentário enquanto modalidade fílmica, através da apropriação de conceitos e requisitos consolidados pela literatura que lhe é aplicável. Durante o estudo, constatou-se que o documentário, enquanto gênero, pode funcionar como um instrumento de provocação social apto a interferir e, como tal, influenciar na formação do consenso sobre determinado tema central, sobre o qual a sociedade ainda não se posicionou.

Também em virtude da pesquisa realizada, observou-se que a Doutrina, dentre os subgêneros documentais existentes, aponta o modo de representação expositivo como aquele que tem o maior poder de persuasão. E isso, como demonstrado na presente obra, se dá pelo fato de que os recursos utilizados no método expositivo, quais sejam, trilha sonora, voz de Deus, disposição orquestrada de imagens, entrevistas, utilização de “atores reais” (pessoas comuns), narrativa sob o formato problema/solução entre outros, podem influenciar diretamente na relação estabelecida entre o espectador e o filme assistido.

Um outro aspecto que sobressai do estudo é que tais ferramentas do método expositivo ganham ainda mais relevo e substância quando a narrativa é voltada para o binômio problema

x solução. A estrutura binômio/solução, sob a ótica de Grierson (1966) valia-se de uma voz que interpretava as imagens, de modo a oferecer ao espectador um significado unívoco, homogêneo, não ambíguo. É esse o caso da amostra selecionada, cuja voz aponta para uma única saída possível, justamente a aprovação da PEC da Previdência, materializando, portanto, uma iniciativa que teve início no Governo provisório e se manteve como pauta central do atual Governo Federal.

Nesse sentido, a individualização dos episódios – história da previdência no Brasil, apresentação dos principais pontos da PEC da Previdência e reforço da necessidade de aprovação do projeto, intensificam as características do documentário expositivo, inclusive naquilo que é considerado por Nichols (2007) um de seus principais defeitos: o excesso de didatismo que, não obstante, encerra a interpretação sob a ótica do realizador que, por sua vez, é o próprio Parlamento, assumindo as intenções do próprio Executivo.

Na essência a amostra é produzida com a finalidade de informar a sociedade sobre um conceito pré-concebido – o projeto do Governo Federal – e articula os argumentos em torno da necessidade de apresentar uma hipotética discussão enquanto, na verdade, aparece apenas como estratégia de reforma, como no caso do “debate” acerca do superávit ou déficit da previdência.

No que se refere à realidade da utilização do filme documental pelo Poder Público brasileiro, os documentos que tratam do direito à informação, do modo de funcionamento da TV Câmara, mostram como a utilização das mídias e do documentário como ferramenta de informação e de registro documental dos atos, das políticas e do enfrentamento de temas de interesse social devem merecer um tratamento o mais imparcial possível, abrindo espaço para o contraditório, razão pela qual o modelo expositivo estruturado no binômio problema/solução possa não ser o mais adequado quando se espera uma discussão mais profícua.

Grierson (1966) acreditava que tal modelo poderia desvelar um potencial “revolucionário”, no sentido de promover mudanças para a melhoria da qualidade de vida, ideia subjacente ao seu próprio conceito de documentário. Na série analisada, entretanto, faltaram elementos capazes de permitir tal “salto”, ficando, em certa medida, a mesma reduzida a uma peça de *marketing* político, envolto na aura de uma peça documental, em que pesa a força desta afirmação.

E neste ínterim, face ao potencial informativo e transformador do documentário

expositivo pautado no binômio problema/solução, o estudo realizado chegou às seguintes considerações: 1ª - um documentário expositivo impõe o estabelecimento de um compromisso ético para com o espectador; 2ª – mostra-se aconselhável que o interveniente (sujeito cuja história irá contar diretamente ou será encenada por outrem) seja esclarecido sobre o impacto que a exposição do documentário pode gerar em sua(s) vida(s) e na vida de terceiros; 3ª – o direito do espectador de ser informado de forma clara e imparcial sobre o tema debatido no filme expositivo precisa ser levado em consideração pelo documentarista e pelo realizador.

É importante notar que dificilmente um documentário realizado por um órgão ligado a uma Governo apresentará em sua estrutura a possibilidade de lidar com o contraditório. A série de minidocumentários aqui analisada não abre espaço para o contraditório e, justamente por isso, torna-se tediosa, especialmente nos dois últimos episódios, que buscam reforçar o ponto de vista da proposta do Governo.

Nesse contexto, recomenda-se que o enfrentamento das questões ventiladas acima norteie todas as etapas de uma produção documental, em especial daquelas estruturadas sobre o modo expositivo, vez que o produto final não alcançará tão somente o documentarista e os intervenientes, ele atingirá diretamente o imaginário e a consciência dos seus espectadores.

Em tempo, Grierson sempre destacou a importância do rádio e do cinema na formação da opinião pública e a prevalência de um documentário baseado no binômio problema solução poderia, se permitido o contraditório, abrir espaço para o diálogo, a emancipação e a cidadania. Não é, portanto, o modelo usado que leva a série analisada a condição de objeto de *marketing* político mais do que a de um documentário, mas sobretudo, a forma como tal modelo foi utilizado.

REFERÊNCIAS

ANSELMO, Alessandra Marquez. **A TV Câmara sob a ótica da comunicação pública: desafios políticos e institucionais**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados/Cefor como parte da avaliação do Curso de Especialização em Legislativo e Políticas Públicas. Brasília, 2011.

BENITES, Afonso. “Entenda a nova proposta de reforma da Previdência de Temer“. In: **El País**, 22/11/2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/23/politica/1511462959_394417.html>. Acesso em: outubro de 2019.

_____. “A delação da JBS devasta Temer “. In: **El País**, 20/05/2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/20/politica/1495236202_492795.html>. Acesso em: outubro de 2019.

BERNADES, Camila Fernandes Santos. **O Direito Fundamental de Acesso à Informação. Uma análise sob a ótica do princípio da transparência**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Direito Público da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia (FADIR/UFU) Uberlândia: 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/13238/3/DireitoFundamentalAcesso.pdf>>. Acesso em: novembro de 2019.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos Permanentes**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. **Arquivo –Estudos e Reflexões**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **A Arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da Unicamp/EDUSP, 2014.

BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica convergências entre Design e Cinema**. 2013. Tese de Doutorado, PUC-RJ, Programa de Pós-Graduação em Design.

CALGARO, Fernanda. “CCJ aprova na madrugada parecer a favor da tramitação da reforma da Previdência“. In: **G1**, 15/12/2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/ccj-aprova-na-madrugada-parecer-a-favor-da-tramitacao-da-reforma-da-previdencia.ghtml>>. Acesso em: outubro de 2019.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **PEC 287/2016**. 2016. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2119881>. Acesso em: outubro de 2019.

CARROL, Noël. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual“. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DAVIS, George S. “O homem com uma câmera”. In: **IMDb**, 2018. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0019760/plotsummary>>. Acesso em: março de 2019.

FACEBOOK. **Página da TV Câmara**. 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/tvcamara/>>. Acesso em: outubro de 2019.

FELIPE, Marco Aurélio. “O Filme Documentário (1922-1960): Artificio, Registro e (Re)Produção da Realidade”. In: **DOC-Online**, n. 23, março de 2018.

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. **O modelo de negócios facebook *instant article* e o jornalismo online no Brasil**. Aracaju-SE: Editora Amazilia Coral, 2018.

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro. “O limite entre imagem e texto: A Intermedialidade nas obras de Peter Greenaway”. In: FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro e NOGUEIRA, Adriana Dantas (Orgs). **Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos**. Aracaju: Criação, 2018a.

FRANCO, Marília. “John Grierson e a Escola Inglesa de Documentário”. In: **Aruanda**, 2012. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/grierson.htm>>. Acesso em: maio de 2018.

FREIRE, Március. “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário”. In: **13o. Visible Evidence – Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário**, realizado na Cinemateca Brasileira (São Paulo-SP), em Agosto de 2006. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/27045616.pdf>>. Acesso em: outubro de 2019.

GRIERSON, John. “First Principles of documentary” in FORSYTH Hardy (ed.) **Grierson on documentary**, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, pp.145-156.

KRAMER, Gislaine Pinto e GASTAUD, Carla Rodrigues. “O valor artístico dos documentos do poder público”. In: **XVII Seminário de História da Arte**, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/7820/5259>>. Acesso em: novembro de 2019.

MARTELLO, Alexandro e AMARAL, Luciana. “Veja as propostas do governo Temer para a previdência social”. In: **G1**, 6/12/2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/veja-as-mudancas-que-o-governo-propoe-com-a-reforma-da-previdencia.ghtml>>. Acesso em: outubro de 2019.

MARQUES, Rosa Maria; BATICH, Mariana; MENDES, Áquila. “Previdência social brasileira: um balanço da reforma”. In: **São Paulo em Perspectiva**, vol.17 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2003.

MAXIMO, Luciano. “Pesquisa mostra que 69% são contra atual Reforma da Previdência”. In: **Valor Econômico**, 1/12/2017. Disponível em: <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2017/12/01/pesquisa-mostra-que-69-sao-contra-atual-reforma-da-previdencia.ghml>>. Acesso em: outubro de 2019.

MENEZES, Leonardo Moraes. “A realidade construída pela produção documental participativa”. In: **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 26, p. 227-238, dez. 2013.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. **O espírito das Leis**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORAIS, Marília Mendonça. Princípio da Publicidade. In.: FIGUEIREDO, Lúcia Valle (org.). **Princípios informadores do Direito Administrativo**. São Paulo: Editora NDJ, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2007.

NOGUEIRA, Luís. **Planificação e Montagem**. Covilhã-PT: LabCom Books, 2010.

PENAFRIA, Manuela. **Perspectivas de desenvolvimento para o Documentarismo**, 1999. Disponível em: http://bocc.unisinos.br/_esp/autor.php?codautor=10. Acesso em: abril de 2017.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**, 2004. Disponível em: http://bocc.unisinos.br/_esp/autor.php?codautor=10. Acesso em: abril de 2017.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

PEREIRA, Joelma. “Reforma da Previdência é aprovada em comissão especial e segue para o plenário da Câmara”. In: **Congresso em Foco**, 03/05/2017. Disponível em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/reforma-da-previdencia-e-aprovada-em-comissao-especial-e-segue-para-o-plenario-da-camara/>>. Acesso em: outubro de 2019.

PORTAL TERRA. “Relembre as três denúncias contra Temer em seu governo”. In: **Portal Terra**, 21/03/2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/relembre-as-tres-denuncias-contratemer-em-seu-governo,d350a37b2545302ef69557d4937165fcotmj1tdq.html/>>. Acesso em: outubro de 2019.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2ª. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013;

RAMOS, Fernão Pessoa. “A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles”. In: **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Semestral – primeiro semestre de 2012.

RECUERO, Raquel e GRUZD, Anatolly. “Cascatas de *Fake News* Políticas: um estudo de

caso no Twitter”. In: **Galáxia**, São Paulo, no.41, May/Aug. 2019.

RÊGO, Jessé Sales, PAULA, Ricardo Zimbrão Affonso de e BRITO, Alexandro Sousa. “O debate previdenciário contemporâneo: “perspectiva conservadora” versus “perspectiva das demandas por seguridade social”. In: **Revista de Políticas Públicas**, UFMA, 2018.

REIS, Márcya. **Página no YouTube**. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/marcyareis>>. Acesso em: novembro de 2019.

RIBEIRO, Renato Janine. **Apresentação**. In: MONTESQUIEU. O espírito das Leis. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROTHA, Paul. **The Film Till Now: a Survey of World Cinema**. Londres: Spring, 1967.

SARLET, Ingo Wolfgang. *Publicidade institucional e manipulação pelo poder público*. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2018-fev-23/direitos-fundamentais-publicidade-institucional-manipulacao-poder-publico>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2019.

SCHIRMBECK, Cláudia. **Portfolio**. Disponível em: <<https://imaginarepreciso.myportfolio.com/about>>. Acesso em: outubro de 2019.

SCHIRMBECK, Cláudia. **Identidade Visual da série de documentários “Previdência: de onde viemos, para onde”**. 2019. Disponível em: <<https://imaginarepreciso.myportfolio.com/previdencia-de-onde-viemos-para-onde-vamos>>. Acesso em: novembro de 2019.

SENADO FEDERAL. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016.

SILVA, Ednelson Florentino da. “A Produção Audiovisual como Ferramenta Documental da Gestão Pública1”. In: **42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Belém - PA – 2 a 7/09/2019.

TV CÂMARA. **Previdência: de onde viemos, para onde vamos – Série em três episódios**, 2017. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/tv/materias/DOCUMENTARIOS/530047-PREVIDENCIA-DE-ONDE-VIEMOS,-PARA-ONDE-VAMOS---2-EPISODIO.html>>. Acesso em: 27 de abril de 2017.

TV CÂMARA. **Home Page**. 2019. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/tv>>. Acesso em: outubro de 2019.

TV SENADO. **Documentário da TV Senado analisa sistema penal desde o Império**, 2016. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/videos/2016/09/documentario-da-tv>

senado-analisa-a-pena-de-morte-desde-o-imperio. Acesso em: 03 de maio de 2017.

TWITTER. **Página da TV Câmera no Twitter.** 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/tvcamara>>. Acesso em: outubro de 2019.

TARUFFO, Michele. **Uma simples verdade: O Juiz e a construção dos fatos.** Tradução de Vitor de Paula Ramos. Coleção Filosofia e Direito. Madri / São Paulo: Marcial Pons, 2012.

ZOE, Caroline. “Cinéaste ou propagandiste? John Grierson et «l’idée documentaire’ ». In: **1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze.** 55 | 2008.

APÊNDICE – FICHA TÉCNICA DA SÉRIE

Roteiro	Marcya Reis
Produção	Johnathan Cornelio e Pedro Henrique Sassi
Imagens	Flávio Estevam, Ulov Flamínio e Adson Palma
Edição e Finalização	Felipe da Cunha
Design e Fotografia	Ana Patrícia Meschick, Cláudia Shirmbeck e Guilherme Rangel
Videografismo	Bruno Rojas, Márcia Roth e Pedro Mafra.
Técnico de Áudio	Ribamar Magalhães
Fontes de pesquisa	BGE
Iconografia	Acervo Nacional, Acervo Público do Estado de São Paulo, Arquivo CEDI da Câmara dos Deputados, Biblioteca Brasileira Guida e José Mindlin – USP, Brasileira Fotográfica, Cidade do Rio, Exército Brasileiro, Correios, FAB, Folha de S Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, Marinha do Brasil, Memória Votorantim, Museu Afro Digital do Rio de Janeiro, Museu do Amanhã, Museu de Imagens, Museu Vale e TV Câmara.
Coordenação de Produção	Hiran Albuquerque
Coordenação do Núcleo de Documentários	Getsemane Silva
Coordenação da TV Câmara	Dulcídio Siqueira
Assistente de Rádio e TV	Alessandra Anselmo
Direção de Mídias	Pedro Noleto
Direção Executiva da SECOM	Gisele Rodrigues
Secretário de Comunicação Social	Deputado José Priante PMDB/PA
Agradecimentos	ANASPS, ANFIP, Cláudia Deud, CONTAG, Elisangela Maria da Silva Batista, INSS, Jorge Pinho, Sindicato dos Trabalhadores Domésticos do DF e Entorno, Studio Anta e UNB.